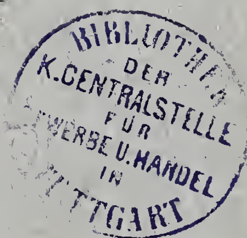
JAHRBUCH

DER

KÖNIGLICH PREUSSISCHEN

KUNSTSAMMLUNGEN





VIERTER BAND

I. HEFT

BERLIN 1883

WEIDMANNSCHE BUCHHANDLUNG.

INHALT

Redakteur: R. DOHME.

JAHRBUCH

DER

KÖNIGLICH PREUSSISCHEN

KUNSTSAMMLUNGEN







VIERTER BAND

BERLIN 1883

WEIDMANNSCHE BUCHHANDLUNG.

Herausgeber: W. BODE, R. DOHME, H. GRIMM, M. JORDAN, FR. LIPPMANN.

REDAKTEUR: R. DOHME.

INHALT

Vierter Jahrgang No. 1. 1. Januar 1883

AMTLICHE BERICHTE
AUS DEN
KÖNIGLICHEN
KUNSTSAMMLUNGEN

DAS JAHRBUCH DER KÖNIGLICH PREUSSISCHEN KUNSTSAMMLUNGEN ERSCHEINT VIERTELJÄHRLICH ZUM PREIS VON 30 MARK FÜR DEN JAHRGANG.

I. KÖNIGLICHE MUSEEN IN BERLIN.

A. GEMÄLDEGALERIE.

In dem Zeitraum vom 1. Juli bis 30. September sind folgende Gemälde erworben worden:

1. ALBRECHT DÜRER. Bildniss eines vornehmen Mannes in mittleren Jahren. Nach rechts gewendet, den Blick auf den Beschauer gerichtet; mit langem braunen lockigen Haar und schwarzem Vollbart. Die Rechte über die Linke gelegt; letztere umfasst eine kleine Papierrolle und ruht auf einer Brüstung, auf die sich auch der rechte Arm lose stützt. Schwarzes Barett; schwarzes Wamms, das, oben offen, ein Untergewand von farbigem Brokat sehen lässt, mit geschlitzten Aermeln, die mit Querstreifen von goldgewirktem Band geziert sind. Quer über die Brust und die linke Schulter ist ein schwarzer Mantel geschlagen. Grünlicher Grund. Lebensgrosse Halbfigur.

Bez. links unten mit dem Monogramm, das sich als alt erwiesen, aber eine etwas ungewöhnliche Form hat. In Wasser- oder Leimfarben auf feiner Leinwand. H. 0,76, br. 0,57. — Erworben aus der Sammlung des Herzogs von Hamilton.

Für unsere Sammlung bei dem empfindlichen Mangel an Dürer'schen Werken von besonderem Interesse. Das Bild, das wohl in die Jahre 1496—1498 gesetzt werden muss, charakterisiert vornehmlich die Frühzeit des Meisters und zeigt alle hervorragenden Merkmale seiner damaligen Kunstweise. Nicht blos Auffassung und Anordnung, auch Technik und Leinwand verraten, unbeschadet der nationalen Eigenart des Meisters, die deutliche Einwirkung seines ersten italienischen Aufenthaltes. In vieler Beziehung erinnert daher das Bildniss an den Dresdener Altar, mit dem es ungefähr gleichzeitig (oder wenig später) entstanden sein mag, wie auch die gleiche Malweise auf feiner Leinwand bezeugt; nur ist die Ausführung, entsprechend der bezüglichen Kunstgattung, sorgfältiger und liebevoller. — Die Persönlichkeit des Dargestellten, jedenfalls vornehm und bedeutend, wenn auch von wenig ansprechendem und fast düsterem, drohenden Aussehen, hat sich bis jetzt nicht feststellen lassen. In der Sammlung Hamilton galt das Bild für ein Selbstporträt des Meisters, doch erinnert nur etwa das lange wellige Haar und die dem Selbstbildniss in Madrid gleiche Stellung an den Künstler. Nach einer anderen Ueberlieferung sollte es einen Kurfürsten von Sachsen vorstellen. Das könnte nur Friedrich der Weise sein, den wir aber, insbesondere aus den Bildnissen Cranach's, nur in ganz anderer, allzu wohlbeleibter Gestalt kennen. Ob er aber nicht in jüngeren Jahren dem Bilde Dürers entsprochen haben mag? Zwischen den Jahren 1494 und 1501 hielt sich Friedrich der Weise wiederholt in Nürnberg auf, und des Künstlers Beziehungen zu ihm lassen sich schon jetzt bis in den Anfang des XVI. Jahrhunderts zurückverfolgen. Näheres werden vielleicht weitere Forschungen ergeben.

2. FRANCESCO SQUARCIONE. Maria mit dem Kinde. Maria, hinter einer niedrigen steinernen Brüstung, im Profil nach links gewendet, drückt das nackte Kind mit beiden Händen

an ihre Brust, indem sie mit der Rechten den Mantel um es schlingt; das Kind, erregt zurückblickend, scheint sich in ihre Arme geflüchtet zu haben. Zu beiden Seiten der Maria je ein Kandelaber; hinter ihr ein rother Vorhang, zu dessen Seiten ein schmaler Streifen Landschaft und leicht bewölkter Himmel. Auf dem Vorhange oben ein an zierlichen Bändern schwebendes Gehänge von Früchten und Blättern. Auf der Brüstung ein Apfel. — Maria fast lebensgrosse Halbfigur.

Bez. auf der Brüstung: OVPS SQVARCIONİ PICTORIS. — In Tempera auf Pappelholz. H. 0,82, br. 0,68. — Erworben in Padua.

Das Bild des seltenen und als Führers der Schule von Padua für die Entwickelung der oberitalienischen Malerei besonders wichtigen Meisters füllt in unserer Sammlung, in der die Kunst des Quattrocento eine hervorragende Stellung einnimmt, eine nicht unwesentliche Lücke aus. Es ist neben einer Altartafel in der städtischen Galerie zu Padua (von 1452) das einzige bezeichnete und sicher beglaubigte Werk des Künstlers und stammt, gleich jenem Altarwerk, aus dem Hause Lazzara zu Padua (noch kürzlich daselbst), für das zweifelsohne beide Bilder ursprünglich gemalt waren. Von jener Tafel aber unterscheidet sich unsere Madonna durch die Formenfülle, die Lebendigkeit der Bewegung, den schönen Kopf der Maria so vorteilhaft, dass Crowe und Cavalcaselle zu der Annahme geneigt sind: „trotz der Inschrift habe Mantegna als Gehülfe Squarcione's Anteil an dem Bilde gehabt."

Zur Herstellung baulicher Arbeiten für die Einrichtung des neuen Heizungssystems mussten die beiden nach Süden gelegenen Oberlichtsäle für einige Zeit geschlossen werden. — Der Umbau des östlichen Flügels geht seiner Vollendung entgegen; derselbe wird hoffentlich gleichzeitig mit dem dazu gehörigen und in seiner Ausstattung neu herzustellenden südlichen Oberlichtsaale im Frühjahr 1883 eröffnet wergen können.

JUL. MEYER.

B. SAMMLUNGEN DER SKULPTUREN UND GIPSABGÜSSE.

I. ABTEILUNG DER ANTIKEN SKULPTUREN.

An ORIGINALEN erwarb die Abteilung in der Zeit vom 1. Juli bis 30. September 1882 eine Anzahl Bruchstücke von Skulptur- und Architekturteilen, welche mit einer schon früher erworbenen Knabenstatue in Tarent gefunden waren; es sind, so weit sich urteilen lässt, bevor alles hier angekommen ist, Ueberreste eines Grabmals, Kapitäle, Friesverzierungen, letztere auch dadurch merkwürdig, dass sie in Hochrelief ausgeschnitten und auf einem Hintergrunde befestigt waren. Ebenfalls aus Tarent stammt ein kleiner weiblicher archaischer Torso. Durch Herrn Humann wurden in Smyrna vier kleine Reliefstücke erworben, zwei Erotenfriese, der eine angeblich pergamenischen Fundorts, sodann ein Stück mit einem römischen Porträtprofilkopfe in Rankenornament, am Pagus in Smyrna gefunden, das vierte endlich aus Hierapolis (Phrygien) mit der rätselhaften Darstellung dreier, nach rechts gewandt neben einanderstehender, bis auf einen Schurz und einen Halsring nackter, junger Männer, die jeder einen grossen Hammer geschultert tragen; links, wo der Stein abgebrochen ist, folgte, wie es scheint, ein vierter. Von der Inschrift am oberen Rande ist der Schluss . . . . *ΣΦΙΛΟΥΜΕΝΟΣ* erhalten; im Felde steht *ΑΠΠΑΣ*. Einige Kleinigkeiten wurden der Abteilung aus der vom Antiquarium angekauften Beckerschen Sammlung überwiesen.

Die Sammlung der ABGÜSSE erhielt von Herrn Dr. Hartmann in Beirut Abdrücke der Polsterverzierungen eines grossen Sarkophags in Laodicea. Aus Paris wurde der von Brunn neuerdings für ein Original des Praxiteles erklärte Satyrtorso vom Palatin im Abgusse bezogen, und als wertvolles Geschenk des Königlich italienischen Unterrichtsministeriums ging ein Abguss der in der Villa Hadrians gefundenen Dionysosstatue ein, der Kopie eines griechischen Originals aus dem V. Jahrhundert v. Chr., Polykletischer Art verwandt.

Ganz besonders muss aber der Abformungen des ganzen Testaments des Augustus in Ancyra und einer Auswahl der Felsskulpturen von Bogazkiöi hier gedacht werden, welche Herr

Dr. Humann auf einer im Auftrage der Königlichen Akademie der Wissenschaften und der Königlichen Museen eigens zu dem Zwecke unternommenen Reise glücklich zu Ende führte. Schon sind die Formen allem Anscheine nach in gutem Zustande in der Formerei der Königlichen Museen eingetroffen und werden ohne Verzug ausgegossen, um die Abgüsse zur Aufstellung und zur Abgabe an andere Sammlungen zu bringen. Eingehendere Mitteilungen über die Ergebnisse dieser Reisearbeiten bleiben vorbehalten.

Seitens der RESTAURATIONSWERKSTATT wurde die Aufstellung dreier Statuen und zweier Einrahmungen von Wandnischen, sämmtlich Fundstücken der zweiten pergamenischen Ausgrabungsperiode am Ende des Ostsaales im Museum vollendet, dabei mit allerhöchster Wahrscheinlichkeit die Zugehörigkeit eines Kopfes zu der Athenastatue mit kreuzweise gelegter Aegis wahrgenommen. Diese Aufstellung war mit Anstrengung aller Kräfte am 14. August fertig geworden, als Seine Majestät der Kaiser und König der Abteilung die Gnade Seines Besuches schenkte.

Erst ganz kürzlich wurde endlich wiederum ein Fund bei der Reinigung der Simsblöcke der Gigantomachie gemacht; der Name Nereus kam unter der Kalkdecke rechts an dem Eckblocke zum Vorschein, auf dem links der Name Amphitrite sich befindet. Dass dieser Eckblock mit Recht auf die Ecke links von der Treppe gesetzt war, fand dadurch seine endgültige Rechtfertigung, und die Benennung der beiden Figuren zunächst links und rechts von der Ecke ist jetzt ganz gesichert.

Unter verschiedenen Arbeiten an Gipsabgüssen ist die Zusammenfügung des farnesischen, mehrfach für einen Laokoon gehaltenen Torso zu Neapel (Arch. Zeit. 1863, Taf. CLXXVIII, 3) mit dem zu ihm gehörigen, im Palazzo Farnese zurückgebliebenen, linken Arme erwähnenswert. Herr Dr. Lange gab den Anlass zur Anschaffung der Abgüsse und Anstellung des Versuches, durch welchen festgestellt ist, dass die Figur ein Atlant ist.

Die Redaktion des grossen Kataloges der Originalskulpturen schritt bis zur No. 473 vor. Der kleine Katalog der Gipsabgüsse wurde zum Neudrucke vorbereitet; auch sind zu einer neuen Bearbeitung der Beschreibung der Gipsabgüsse von C. Friederichs, welche das Museum in die Hand nimmt, die ersten Vorarbeiten begonnen.

Eine landschaftliche Rekonstruktion der Akropolis von Pergamon im Karton von Fr. Thiersch in München, vom Künstler selbst dem Museum geschenkt, fand im pergamenischen Saale ihren Platz.

CONZE

II. ABTEILUNG DER MITTELALTERLICHEN UND RENAISSANCE-SKULPTUREN.

An ORIGINAL-SKULPTUREN wurden erworben:

1. Die bemalte Thonbüste der heil. Katharina von Siena, etwas unter Lebensgrösse; eine toskanische Arbeit vom Ausgange des XV. Jahrhunderts; vielleicht von Matteo Civitale.
2. Die bemalte und vergoldete Thonstatuette der hl. Maria von Aegypten; sehr wahrscheinlich eine Arbeit des Andrea del Verrocchio.

Unter einigen kleineren ABGÜSSEN, welche für die Abteilung gewonnen wurden, befindet sich das Relief des Kentaurenkampfes, die bekannte Jugendarbeit Michelangelo's im Pal. Buonarroti. Ferner sind acht kleine Flachreliefs mit Löwenköpfen von Ghiberti von der Rückseite der nördlichen Thür des Baptisteriums in Florenz, sowie einige kleinere Büsten des Quattrocento zu nennen.

Einen sehr erfreulichen Zuwachs erhielt die Abteilung durch ein Geschenk des Herrn Oskar Hainauer, die versilberte Bronzestatuette des hl. Petrus, in etwa drittel Lebensgrösse; eine tüchtige venezianische Arbeit vom Ende des fünfzehnten Jahrhunderts in der Art der Lombardi, als Bronze von grosser Seltenheit.

BODE.

C. ANTIQUARIUM.

Es wurden erworben:

1. An BRONZEN: aus Tarent eine Kriegerstatuette; aus dem Gebiete der Peligner ein Hercules Jovius oder jugendlicher Jupiter, aus Etrurien ein kleiner Hercules mit dem

Löwenfell als Schurz umgeschlungen, von fein archaischem Stil; ferner aus Kleinasien eine grosse Lampe mit Pantherkopf; aus Delphi eine archaische Zeus(?)statuette. Endlich als Hauptstück ein Relief (wahrscheinlich von einer Spiegelkapsel) aus Epirus mit der wohl ältesten Darstellung von Eros und Psyche.

2. Von TERRACOTTEN ist erwähnenswert nur eine grössere weibliche Maske aus Tarent.

3. An GESCHNITTENEN STEINEN wurde die Sammlung durch weitere sechs interessante Stücke der ältesten Art aus Kreta bereichert; besonders hervorzuheben eine knieende bogenschiessende Frau (Artemis?). — Ferner ein fein archaischer Karneol aus Griechenland, mit dem Bilde eines Stieres und ein solcher mit der Kopie der Athena Parthenos des Phidias, sowie ein Jaspis mit Zeus, vor dem ein schlangenbeiniger Gigant sich windet.

4. Endlich ging der Sammlung wieder ein vollständiger Grabfund aus der Polledrara bei Vulci zu: es war eine tomba a pozzo mit einer Reihe altertümlicher Gefässe und Bronzen.

Die Sammlung rhodischer Altertümer fand in diesem Quartal ihre definitive Aufstellung in einem neuen Schranke.

E. CURTIUS.

D. MÜNZKABINET.

Im Vierteljahr Juli bis September hatte das Münzkabinet wiederum einige Geschenke zu verzeichnen. Seine Kaiserl. und Königl. Hoheit der hohe Protektor überwies zwei Denare des Burggrafen Friedrich V. von Hohenzollern, des Vaters des Kurfürsten Friedrich I. von Brandenburg, welche aus einem in Franken gemachten Funde stammen. Herr Freiherr von Saurma gestattete aus einer Anzahl antiker Münzen, welche er aus Aegypten mitgebracht, die dem Münzkabinet fehlenden 9 Stücke auszuwählen, und Seine Excellenz Graf Usedom schenkte einen Bronze-Medaillon von 1593 mit den Bildnissen Philipps II. von Spanien und seines Feldherrn Pyrrhus Malvezzi von Bologna.

Unter den Ankäufen zeichnen sich vier seltene Münzen aus: ein macedonisches Octadrachmon aus der ältesten Zeit der Münzprägung; ebenfalls macedonisch ist eine schöne Silbermünze von Terone; eine von Abdera hat auf der Vorderseite ein hüpfendes Mädchen mit dem Kalathos auf dem Haupte und einem kurzen fliegenden Gewand, das nur bis über die Mitte des Leibes reicht. Millingen hat in dieser Figur die *μολπή* in Beziehung auf den Namen des prägenden Beamten Molpagoras sehen wollen; allein dawider spricht, dass solche Beziehungen auf die Namen nicht in den Typen, sondern nur in den kleinen Beizeichen derselben zu suchen sind, denn die Typen wurden von Staatswegen festgestellt. Auch konnte wohl die *μολπή*, der vom Tanz begleitete Gesang, nicht dargestellt werden. Dieselbe Tänzerin mit dem Kalathos und kurzem Gewande, welche sich häufig in antiken Darstellungen wiederfindet, wird jetzt wohl richtig auf den *καλαθίσκος* genannten Tanz bezogen (s. Stephani: Compte rendu de la commission imp. archéologique 1865 S. 60). Bemerkenswert ist eine kleine unedierte Bronzemünze mit dem Kopf des Apoll und einem weiblichen, neben welchem die deutliche Aufschrift AYTOKANA steht. *Αὐτοκάνης ὄρος αἰπύ* kommt in der Homerischen Hymne an Apollo Delius (v. 35) vor; die von Ilgen in seiner Ausgabe der Homerischen Hymnen angenommene Emendation *ἀκροκάνης* wird durch unsere Münze widerlegt. Autokanes ist ohne Zweifel das sonst Kane oder Kanes genannte Vorgebirge in Aeolis, Lesbos gegenüber, an welchem die von Schriftstellern öfter genannte Stadt Kane oder Kanae lag, welche hier zuerst in die Reihe der prägenden tritt; sie hat gleich dem Vorgebirge zwei Namen gehabt, Kane und Autokane.

Diese Münze ist aus einer der Sammlungen, welche durch freundliche Vermittlung des Herrn Konsuls Tettenborn in Smyrna uns zukamen. Die zahlreichen daraus gewählten Münzen füllten in recht erwünschter Weise Lücken unserer Reihen; ausser der eben besprochenen waren noch einige andere von Wert darunter, z. B. eine unedierte Kaisermünze von Ninive-Claudiopolis, und eine unter Caracalla in Caesarea geprägte mit der seltsamen Aufschrift ЄIC ΘANATOYC KYPIOY und der Jahrzahl ΙΓ, 13. Sie bezieht sich auf den Tod des Septimius Severus, welcher im dreizehnten Jahre der Mitregierung seines Sohnes Caracalla starb.

An römischen Münzen gewann die Sammlung eine goldene des Severus Alexander,

von welcher bisher nur *ein* Exemplar bekannt war, und einige zum Teil interessante Exagia, bronzene Normalgewichte für die Goldmünzen.

Unter den neueren Münzen befindet sich eine seltene Probemünze des polnischen Königs Michael Wisnowiecki, welche nicht zur Ausprägung gelangt ist, und ein Halbthaler von Danzig aus der Belagerung von 1577, leider sehr schlecht erhalten, aber gleich allen Notmünzen selten. Als selten ist ebenso eine Probemünze von Goslar 1516 zu erwähnen, der Abschlag der Stempel eines Groschens, auf ein dickes Silberstück geprägt.

J. FRIEDLAENDER.

E. KUPFERSTICHKABINET.

In den Monaten Juli bis September 1882 wurden u. A. folgende Erwerbungen gemacht:

KUPFERSTICHE.

SCHONGAUER, Martin: Der hl. Georg. B. 51.
MECKENEM, Israel van: Die Kreuztragung. B. 22.
DERSELBE: Christus am Kreuz. B. 28. I. Zustand.
DERSELBE: Sechs Runde mit religiös-symbolischen Darstellungen. B. 152.
MUSI, Agostino di, gen. Agost. Veneziano: Nackte Frau bei einer Vase stehend. B. 478.
LAUTENSACK, H. Seb.: Die grosse Festung mit der Zugbrücke. B. 31.
DERSELBE: Das grosse Felsthor, mit der Darstellung des Bileam. B. 55.
BONASONE, Giulio: Die Erziehung des Jupiter. B. 107.
LEU, Thomas de (nach Fr. Quesnel): Die Krönung Ludwigs XIII. R.-D. 74.
MIRICENYS, Petrus: Die Geburt Christi.
PASSE, Simon de: Elisabeth Königin von Böhmen. Franken 578.
PASSE, Crispijn de: Florentius Graf von Culenborch. Fr. 800.
DELFF, Will. Jac.: Elf Bildnisse. Franken No. 2, 19, 22, 23, 33, 63, 71, 73, 78, 86, 94.
SUYDERHOEF, Jonas: J. J. van Wassenaer. Wus. 96.
BASSE, W. J.: Jupiter und Antiope. Meyer 16.
DERSELBE: Landschaft. M. 35.
HALS, Dirk (?): Das Fest der hl. drei Könige. 1636. Radierung. 277/366.
VLIET, J. J. van: Bauerngelage. B. 17.
HOLLAR, Wenzel: Satirische Darstellung. P. 490.
DERSELBE: 8 Blatt Ansichten aus Deutschland. P. 719—726.
DERSELBE, nach Jan Brueghel: Die drei Windmühlen. P. 1216. I. Zustand, mit Meyssens' Adr.
DERSELBE: Schiffe in Schlachtordnung. P. 1281.
DERSELBE: Desgleichen. P. 1286.
LAGOOR, J.: Der Waldbach. v. d. Kellen 6. Aetzdruck.
PYNACKER, Adam: Landschaft mit einem viereckigen Turm. Cat. Rigal p. 294.
HEUSCH, Willem de: Die Folge der grossen Landschaften B. 1—4.
DERSELBE: Der Zeichner. B. 6. I. Zustand.
WAEL, Cornelis de: Die Schenke, Gruppe von sieben Personen. Radierung. 115/145.
HAENSBERGH, J. (nach H. Verschuring): Ein Reiter mit seinem Hunde. Radierung. 226/178.
HECKE, J. van den: Frau mit Kind im Arm. Weigel Spl. p. 15. (b).
WIJCK, Th.: Männer in Unterhaltung. B. 4. — Landschaft. B. 17.
SNYERS, P.: Brustbild eines Knaben. — Brustbild einer alten Frau. 2 Blatt. 16°. Gegenstücke.
ROOS, Joh. Melchior: Hirt bei seiner Herde sitzend. 1683. Radierung. 133/135.
HELT STOKADE, N. de: Aurora und Cephalus. v. d. Kellen 2.
BODENEHR, Gabriel: Force d'Europe (befestigte Städte). 2 Bände Quer-Folio.
DAHLBERG, Erich: Suecia Antiqua et Hodierna (Schwedens Prachtbauten). 3 Teile Quer-Folio.

HOLZSCHNITTE.

Epistole, Lezioni et Evangelii tradotti dal Rev. M. Franc. de Cattani. Florenz, Giunti, 1578. Fol. Mit vielen Holzschnitten der Florentiner Schule des XV. Jahrh.
LUCAS JACOBSZ VAN LEYDEN: Die Verkündigung. Halbfiguren. 297/260.
HOLBEIN d. J., Hans: Bibelbilder. I. Ausgabe von 1538. 4.
Italienische Schule, XVI. Jahrhundert: Der Triumph eines Arztes (Jac. Cas.). 254/216.

SICHEM, Christoph van: Die zwölf Monate. 12 Blatt. qu. 8.

BRAY, Dirk de: Eine Sammlung von 298 Blättern von ihm und aus seiner Schule.

GUBITZ, Fr. W.: Gräfin Voss, Oberhofmeisterin der Königin Louise. Farbenholzschnitt in 7 Platten. Gross-Folio.

ZEICHNUNGEN.

JACOB CORNELISZ VAN AMSTERDAM: Ein Priester einen Besessenen heilend. Federzeichnung. 345/251.

GHEYN, Jac. de: Studienblatt mit Pferdeköpfen. Federzeichnung. 254/217.

LASTMAN, Pieter: Der Engel erscheint Abraham und Sarah. Getuschte Federzeichnung. 230/199.

JORDAENS, Jacob: Küchenmagd inmitten von Vorräten stehend. Entwurf zu einer Wanddekoration; Wasser- und Oelfarben. 370/370.

PIJNACKER, Adam: Landschaft mit Fluss. Mit der Feder übergangene und leicht aquarellierte Tuschzeichnung. Links unten bezeichnet: A. Pynaker. 374/321.

WIT, Jacob de: Kinderbacchanal von drei Figuren. Aquarellierte und mit Oelfarben gehöhte Tuschzeichnung. 1747. Links unten bezeichnet: J d wit f. 232/168.

TROOST, Cornelis: Die Abreise des Ehemanns. Scene aus Lingelbachs Lustspiel: De ontdekte schijndeugd. Gouachemalerei. 368/290.

PHOTOGRAPHIEN.

JAN JOEST'S Altar zu Kalkar. 18 Blatt.

I. V.
v. SEIDLITZ.

F. ETHNOLOGISCHE ABTEILUNG.

I. ETHNOLOGISCHE SAMMLUNG.

In Geschenken wurde die Abteilung bereichert durch Herrn Dr. Winckler in Aachen mit einer vorzüglich ausgeführten Relief-Skulptur aus javanischem Altertum, durch Herrn Rivett Carnac (Allahabad) mit indischen Altertumsfunden, durch Herrn Geh. Rat Professor Virchow mit Ergebnissen seiner Reise in Kaukasien, durch Herrn Konsul Bartels in Moskau mit samojedischen Kostümfiguren, durch Herrn Hagenbeck in Hamburg mit einer Sammlung aus dem Feuerlande, durch Herrn Geh. Regierungsrat Reuleaux mit einem Boot-Modell aus Samoa, durch Herrn Dr. Reiss mit dem Abguss eines skulptierten Steines aus Peru, und durch Herrn W. Hetzer in Frankfurt mit einem mumifizierten Kopf aus den Salomon, ein ausgezeichnet schönes Stück, das derselbe die Güte hatte, bei Dr. Voss' Anwesenheit auf dem anthropologischen Kongresse für die Ethnologische Abteilung des Königlichen Museums zu übergeben.

Die damalige Reise wurde zugleich zum Ankauf einiger altbairischen Trachtenstücke in Nürnberg benutzt. Ausserdem wurde für EUROPA eine Sammlung von den Lappen erworben, durch gefällige Vermittelung des Herrn Konsul Siemssen in Uleaborg zusammengestellt.

Für ASIEN wurde die Sammlung durch die altbewährte Gönnerschaft des deutschen Gesandten in Peking, Herrn von Brandt bereichert, besonders mit Gegenständen aus dem tauistischen Kultus; durch Vermittelung des Herrn Dr. Radde mit einer aus dem Kaukasus angekauften Sammlung; durch gefällige Unterstützung Herrn Staudingers in Blasewitz konnten kirgisische Kleidungsstücke angekauft werden. Ausserdem wurde ein Steinbild aus Java erworben, und dann eine Sammlung siamesischer Götterfiguren von eigenartig hervorragendem Interesse, weil darunter Fundergebnisse aus den Ruinen der alten Stadt Kampeng-pet waren, auf deren bedeutungsvolle Stellung in der siamesischen Vorgeschichte bereits im Jahre 1863 die Aufmerksamkeit gelenkt wurde, wie solche jetzt durch den in dieser Erwerbung vorliegenden Typus, ihre volle Berechtigung erhält.

Für AMERIKA wurden Gegenstände der Tucuna angekauft, ebenfalls durch Vermittelung des Herrn Staudinger, sowie Goldschmuck der Chibcha aus Socorro von Herrn Jürgens in Hamburg.

Für AFRIKA wurde der letzte Nachlass aus den in Madagascar übrig gebliebenen Sammlungen des Reisenden Hildebrand übernommen, dessen verdienstvolle Thätigkeit für die Ethnologische Abteilung in der Geschichte derselben auch nach seinem Hinscheiden fortleben wird.

Die weiteren Vermehrungen in den Sammlungen des Reisenden Dr. Finsch sind den vorangegangenen zur vorläufigen Aufbewahrung beigefügt.

Im Uebrigen musste die Abteilung auch während des letzten Vierteljahres geschlossen gehalten werden, da selbst temporäre Oeffnung, wie eine Zeitlang beabsichtigt, sich immer schwieriger erweist.

II. NORDISCHE SAMMLUNG.

In einer Reihe interessanter Geschenke, wohlwollenden Gönnern und Förderen zu danken, stehen zu verzeichnen: Gefässe und Geräte von den Fundorten Wolmirstedt und Freienwalde durch den Herren Unterstaatssekretär Lucanus, Fundobjekte aus der Provinz Posen durch Herrn Direktor Dr. Schwarz, ein Eisenfund von Gossiejewo durch Herrn Jordan daselbst, Fundstücke des Spreewaldes, durch Herrn W. v. d. Schulenburg, Nachbildung eines Hirschhorngeräts von Schussenried durch Herrn Dr. von Rau in Frankfurt. Dann wurden angekauft: goldene Fingerringe von Vetschau, ein Bronze-Fingerschmuck von Damsdorf, Bronze-Schläferinge aus Mehrin, ein Steinhammer von Charlottenburg, sowie ein Jadeitbeil aus Straussfurth nebst durchbohrtem Steinhammer.

A. BASTIAN.

G. AEGYPTISCHE ABTEILUNG.

Erwerbungen sind während des Vierteljahres nicht gemacht worden.

Die antiken Getreidearten, von denen die Abteilung mehrere Proben aus ägyptischen Gräbern enthält, sind schon häufig Gegenstand der botanischen Untersuchung gewesen, ohne dass dieselbe zu einem vollkommen gesicherten Ergebniss hätte gelangen können. Die erneute Prüfung, welcher von Professor Körnicke in Poppelsdorf bei Bonn unsere Getreidesorten unterzogen hat, ermittelte, dass der sogenannte Mumienweizen zur Species Triticum durum, vielleicht auch Triticum turgidum gehört, während die Gerste eher als Hordeum vulgare coerulescens denn als hexastichum zu bestimmen ist. In zuvorkommender Weise machte derselbe Gelehrte mannigfache Proben der zur Vergleichung in Betracht kommenden südländischen Getreidearten der ägyptischen Abteilung zum Geschenk.

Von dem Verzeichniss der ägyptischen Altertümer und Gipsabgüsse des Unterzeichneten ist die 5. Auflage im Druck vollendet; die 3. Auflage der Beschreibung der Wandgemälde der Abteilung wurde vorbereitet, namentlich die erste Tafel derselben mit dem Plane der Abteilung neu gezeichnet.

LEPSIUS.

II. KÖNIGLICHE NATIONAL-GALERIE.

In der Zeit vom 1. Juli bis 30. September wurden erworben:

A. ÖLGEMÄLDE, B. BILDHAUERWERKE, C. KARTONS

(Keine.)

D. HANDZEICHNUNGEN.

Aus dem Nachlass des verstorbenen Generalarztes Dr. Puhlmann zu Potsdam wurde dessen Sammlung von Zeichnungen, Skizzen, Probedrucken von Holzschnitten, Radierungen etc. ADOLF MENZELS im Gesammtpreise von 18000 M. angekauft:

I. ZEICHNUNGEN UND STUDIEN.

1. Männlicher Kopf. Studie. 1844.
2. Angeschirrtes Pferd. 1849.
3. Erinnerung an den Tuileriengarten. 1855.

1—3. Oelstudien.

4. Ein Dompfaffe in Roccocorahmung. 1840
5. Marburger Bauern. 1848.
6. Schweine im Felde. 1850.
7. Hauptschiff der Elisabethkirche zu Marburg mit Staffage.
8. Familienrat.

4—8. Wasserfarben.

9. Philister in der Stiftskellerei der Benediktiner zu Salzburg. 1852.
10. Passagiere eines süddeutschen Stellwagens. 1852.
11. Mädchen mit Kind auf dem Arme.
12. Ein berittener bayerischer Landgensd'arm.
13. Männlicher Studienkof nach einer Medaille. 1846.
14. Dame im Lehnsessel bei Lampenlicht lesend. 1850.
15. Ein Greis im Mantel mit aufgestütztem Arm.
16. Mann in moderner Kleidung, rauchend in einem Korbstuhl sitzend.
17. Mann in Ueberzieher und hohem Hut im Begriff zu zahlen.
18. Frau in Mantel und Hut. Rückenansicht.
19. Frau durch ein Opernglas blickend. Halbrücken-Ansicht.

9—19. Farbige Kreide und Deckfarben.

20. Männlicher Studienkopf. 1834.
21. Weibliches Bildniss. 1834.
22. Männlicher Studienkopf nach einer Medaille. 1846.
23. Mann mit seinem Cylinderhut winkend, Halbfigur. Erinnerung aus einer Wahlversammlung. 1848.
24. Ein Mönch beim Orgelspiel von einem anderen Mönche belauscht. Erinnerung aus dem Franziskanerkloster zu Salzburg 1852.
25. Konzert-Zuhörer.

20—25. Kreide.

26. Erster Entwurf zum Bildniss Shakespeare's. Tusche.
Rückseite: 8 Skizzen zur „Geschichte Friedrichs des Grossen". Blei.
27. Oktogon mit dem Herkules zu Wilhelmshöhe bei Kassel.
28. Schloss Sanssouci.
29. Stiftsdame. Kniestück. 1840.
30. Bildniss eines Mädchens. 1841.
31. Blick auf Striegau. 1844.

27—31. Blei.

32. Kindergruppe einem Engelchor lauschend. 1846. Feder und Tusche.

Ausserdem 2 Skizzen in Wasserfarben, 3 Skizzen in Kreide, 9 Feder- und Tuschzeichnungen, 2 Federpausen auf Gelatinpapier, 60 Bleistiftzeichnungen, verschiedene Zeichnungen auf den Holzstock, 'Ausschnitte mit der Scheere etc.

II. RADIERUNGEN, HOLZSCHNITTE ETC.

34 Radierungen. Probedrucke.
1 Chalkotypie.

Rund 500 graphische Original-Reproduktionen (Radierungen, Lithographien etc.), sowie Holzschnitte nach Menzel, sämmtlich in vorzüglichen Abdrücken.

E. AUSSTELLUNGEN.

In den Monaten Oktober und November fand im oberen Geschoss des Ggebäudes die XV. Sonderausstellung statt. Dieselbe umfasste Werke des Landschaftsmalers Christian Wilberg († 1882).

Ferner gelangten in den Räumen der Handzeichnungssammlung während des Monats November zur Ausstellung die 10 grossen Albumblätter in Wasserfarben, „Erinnerung an das Fest der weissen Rose im Neuen Palais bei Potsdam", welche A. Menzel in den Jahren 1853/54 im Auftrage des Königs Friedrich Wilhelm IV. bei Gelegenheit des 25. Jahrestages dieses Festes malte. Das kostbar ausgestattete Album wird im Schlosse Zarskoe Selo bei Petersburg aufbewahrt.

Mit Allerhöchster Genehmigung Se. Maj. des Kaisers und Königs beteiligte sich die National-Galerie an der deutscherseits von der Deutschen Kunstgenossenschaft veranstalteten internationalen Kunst-Ausstellung zu Wien, welche vom 1. April bis 15. Oktober 1882 stattfand, sowie an der Bayerischen Kunst- und Kunstgewerbe-Ausstellung zu Nürnberg (15. April bis 1. Oktober) durch Ueberlassung verschiedener Gemälde und Bildhauerwerke.

JORDAN.

III. SAMMLUNG DES KUNSTGEWERBE-MUSEUMS.

Die Sammlung ist in der Zeit vom 1. April bis 30. September 1882 in fast allen Teilen durch Geschenke und Ankäufe vermehrt worden, unter denen hervorzuheben sind:

MÖBEL, HOLZ, LEDER U. S. W.

TRUHE. Nussholz mit eingelassenem Ornament aus weisser Masse. Italien. XVI. Jahrhundert.

KASTEN mit Intarsien. Italien. XVI. Jahrh.

TISCH. Deutschland. XVII. Jahrh. (Vermächtnis des Kammerherrn von Normann in Dessau).

3 PFEILERTISCHE mit Steinplatten. Süddeutschland. XVIII. Jahrh.

RUNDER TISCH mit vergoldetem reichgeschnitzten Fuss. Italienisches Rococo.

SPINETT mit vergoldeter durchbrochener Füllung. Deutschland um 1760.

KASTEN MIT WISMUTHMALEREI. Nischen mit Kostümfiguren. Deutschland XIV. Jahrh.

KÄSTCHEN AUS ELFENBEIN geschnitzt, mit Minnescenen. Deutschland. Ende des XIII. Jahrh.

MODELL EINES JAPANISCHEN HAUSES mit vollständiger Einrichtung nebst Küche.

HOLZPLATTEN, teils lakiert, teils mit aufgelegter Arbeit in Elfenbein und farbigen Hölzern. Japan.

ARBEITEN AUS STROHMOSAIK (Geschenk des Herrn Louis Meyer).

BLUMEN AUS VOGELFEDERN von Buenos Ayres (Geschenk des Herrn N. Henze daselbst).

KUNSTTÖPFEREI UND GLAS.

MAJOLIKAFLIESEN aus der Villa d'Este bei Tivoli (Geschenk Sr. Eminenz des Kardinals Hohenlohe).

ÄLTERE ORIENTALISCHE FAYENCEN und Porzellane, vornehmlich persischen Ursprungs. Gefässe, Fliesen u. s. w.

BAUERNGESCHIRR AUS TUNIS (Geschenk des Herrn Boos in Leipzig).

BERLINER PORZELLAN. Teller und Tasse (Geschenk der Frau Geheimrat Hinschius). Zuckerdose mit Reiterschlacht dekoriert (Geschenk des Herrn Gustav Levy jun.).

GOTHAER PORZELLAN (Geschenk der Frau von Wedell-Malchow durch gütige Vermittelung Sr. Excellenz des Herrn Staatsminister von Gossler).

FAYENCEN aus norditalienischen Fabriken. XVIII. Jahrh.

OFENPLATTE. Eingelegter Thon. Berlin um 1800 (Geschenk des Herrn Töpfermeisters Winck).

GLASER nach alten Vorbildern gefertigt und geschenkt von den Herren Villeroy und Boch, Fabrik Wadgassen.

METALL.

Von den FUNDEN auf dem SCHLOSSPLATZ zu Berlin aus den Grabkapellen des ehemaligen Domes sind dem Museum neben einigen kleineren Stücken überwiesen worden:

GRABPLATTE des Malte Wiffert 1600, in Kupfer getrieben und vergoldet.

SARGBESCHLÄGE aus Zinn. XVII. Jahrh.

Unter den einzelnen Erwerbungen sind zu nennen:

WASSERBLASE. Bronzeguss. XIV. Jahrh.

WEIHWASSERBECKEN. Tabernakelform mit der Figur Johannes des Täufers aus dem Palast Strozzi zu Florenz. Bronze. XVI. Jahrhundert.

ZAUBERSPIEGEL. China (Geschenk des Herrn Kommerzienrat Capelle nebst anderen chinesischen Gegenständen).

THÜRKLOPFER UND GRIFFE in Bronze. Beste italienische Kunst. 35 Stück gesammelt von Bardini in Florenz.

THÜRBESCHLAG. Schmiedeeisen aus dem Hirsvogel-Hause in Nürnberg um 1520.

KUNSTWEBEREI UND STICKEREI.

KASELKREUZ und KELCHDECKE in Perlen gestickt. Aus der Wallfahrtskirche Marienborn bei Helmstädt. XIII. Jahrh.

WEISSSTICKEREI. Deutschland. XVIII. Jahrh. (Geschenk von Frau von Rosenberg-Lipinski).

PERSISCHE STICKEREIEN, seidene Decken und Teppiche (Geschenk des Herrn Albert Meyer, in Firma Herrmann Gerson).

JAPANISCHE STICKEREIEN auf zum Teil gemaltem Seidengrund.

ÄLTERE ORIENTALISCHE TEPPICHE. Durch gütige Vermittelung des Herrn Direktor Dr. Bode.

SCHWEDISCHE DECKEN. Bäuerliche Arbeiten. XVIII. bis XIX. Jahrh.

ZELTDECKE. Bäuerliche Arbeit aus Esthland (Geschenk des Geheimrat Dr. Schöler).

RUSSISCHE KOSTÜMSTÜCKE (Geschenk des Herrn Keller und des Herrn Moser in Moskau.

MODERNE WOLLENSTOFFE nach älteren Mustern (Geschenk des Herrn A. Müller in Berlin).

DIE SAMMLUNG DER GIPSABGÜSSE

wurde durch Herrn Dr. von Dechend gereinigt und getränkt und wird nunmehr im neuen Gebäude aufgestellt.

DIE KÜNSTLERISCHE AUSSTATTUNG

des Gebäudes ist bereichert durch

ZWEI KANDELABER aus Terrakotta (Geschenk des Herrn Kommerzienrat March in Potsdam);

DIE FLIESENBEKLEIDUNG der Wände im vorderen Treppenhaus, in farbiger Majolika ausgeführt.

LESSING.

BERICHT

ÜBER DIE VERHANDLUNGEN DER LANDES-KOMMISSION ZUR BEGUTACHTUNG DER VERWENDUNGEN DES KUNSTFONDS. OKTOBER 1882.[1])

Auf Grund der eingegangenen Anträge wurden dem Herrn Minister die nachfolgenden Unternehmungen im Gebiete monumentaler Malerei empfohlen:

1. Ausschmückung des Saales im Vereinshause für innere Mission zu Nöschenrode bei Wernigerode, zu welcher der Maler HEYNACHER in Berlin einen Entwurf vorgelegt hatte;
2. Ausschmückung des oberen Wandfrieses und der Deckenfelder in der Aula des Königl. Akademie-Gebäudes zu Düsseldorf nach den vom Prof. JANSSEN dortselbst entworfenen Skizzen;
3. Vervollständigung des Wandschmuckes im Treppenhause des Regierungs- und Gerichtsgebäudes zu Kassel;
4. Herstellung eines Altargemäldes für die evangelische Kirche zu Jastrow durch Prof. HEYDECK in Königsberg;
5. Ergänzung der Dekoration im Schwurgerichtssaale zu Posen;
6. Vervollständigung der in Fresko-Technik ausgeführten Dekoration im Festsaale des Architektenhauses zu Berlin durch den Maler PRELL.

1) Die Kommission, durch Neuberufungen bezw. Neuwahl aus dem Senat der Königl. Akademie der Künste zu Berlin theilweis ergänzt, besteht z. Z. aus folgenden Mitgliedern: Kanzler von Gossler (Königsberg); Prof. Steffeck, Direktor der Kunstakademie zu Königsberg; Prof. Max Schmidt (Königsberg); Prof. Becker, Präsident der Akademie der Künste zu Berlin; Prof. Albert Wolff, Bildhauer (Berlin); Prof. A. von Werner, Direktor der Hochschule für die bildenden Künste (Berlin); Prof. Schrader, Historienmaler (Berlin); Baurath Prof. Ende (Berlin); Baurat Heyden (Berlin); Geh. Reg. Rat Dr. Jordan (Berlin); Prof. Janssen (Düsseldorf; Prof. Wittig, Bildhauer (Düsseldorf); Prof. Hünten (Düsseldorf).

Vierter Jahrgang No. 2. 1. April 1883

AMTLICHE BERICHTE

AUS DEN

KÖNIGLICHEN

KUNSTSAMMLUNGEN

DAS JAHRBUCH DER KÖNIGLICH PREUSSISCHEN KUNSTSAMMLUNGEN ERSCHEINT VIERTELJÄHRLICH ZUM PREIS VON 30 MARK FÜR DEN JAHRGANG.

I. KÖNIGLICHE MUSEEN IN BERLIN.

A. GEMÄLDEGALERIE.

Im Monat Oktober wurde der Umbau des östlichen Flügels der Gemäldegalerie soweit fertig gestellt, dass mit dem Bezug der neuen Vorratsräume begonnen werden konnte. Dieselben sind durch die unmittelbar über den Fenstern angebrachte Zwischendecke gewonnen worden und umfassen fünf teils durch Seitenlicht, teils durch Oberlicht genügend beleuchtete Kabinette von etwa 6 Meter Tiefe auf 5,70 Meter Breite, sodann einen mit Oberlicht versehenen hellen Gang (von etwa 33 Meter Länge auf 3 Meter Breite), der vor sämmtlichen Kabinetten herläuft, jedem einen besonderen Eingang gewährt und in der diesen Thüren gegenüberliegenden langen Wand gleichfalls eine sehr nutzbare Bildfläche darbietet, endlich noch einen Nebenraum von der gleichen Grösse wie die Kabinette (über dem Zimmer des Restaurators), der ebenfalls zur Aufbewahrung von Gemälden dient. — Von jenen fünf Kabinetten sind vorerst, indem eines derselben zu Büreauzwecken verwendet wird, nur vier für die Galerie verfügbar; drei von diesen sind zu grösserer Ausnützung des Raumes mit je zwei Scheerwänden versehen. In diese Räume sind nun seit dem 23. Oktober bis zum Schluss des Jahres aus den alten überfüllten und provisorischen Depots rund 600 Gemälde kleineren und mittleren Formates hinaufgeschafft, und davon circa 450 in übersichtlicher Anordnung in den vier Kabinetten sowie an der Langwand des Ganges aufgestellt worden: circa hundert Bilder, die bald wieder zur Aufstellung in der Galerie selbst gelangen sollen, sind einstweilen in dem Nebenraume untergebracht worden, während circa 30, die an den Wänden keinen Platz mehr fanden, hinter einander aufgeschichtet werden mussten. Drei weitere Vorratsräume werden noch über den Kabinetten an Stelle der alten nach Südost gelegenen Incunabeln-Räume gewonnen werden. Natürlich mussten die Wandflächen ganz ausgenützt werden; doch ist nun die Besichtigung aller an den Wänden placierten Bilder ermöglicht, und werden daher diese Vorratsräume, nach vollendeter Anordnung der Sammlung im östlichen Flügel, zwar geschlossen bleiben, aber zu Studienzwecken zugänglich sein.

JUL. MEYER.

B. SAMMLUNGEN DER SKULPTUREN UND GIPSABGÜSSE.

I. ABTEILUNG DER ANTIKEN SKULPTUREN.

Eine sehr erhebliche Erwerbung von ORIGINALEN fand vom 1. October 1882 bis 1. Januar 1883 nicht statt.

Im Zusammenhange der Studien können aber die unansehnlichen Bruchstücke spätgriechischer Grabmonumente aus Tarent und ein Reliefbruchstück vom Grabe König Antiochos II. von Commagene auf dem sogenannten Nemruddag am oberen Euphrat, welches letztere Herr Puchstein einsandte,

beachtenswerth genannt werden. Merkwürdig sind auch zwei Stücke, welche aus dem Nachlasse des Kaiserlich Deutschen Consuls in Beirut, Herrn Brüning, erworben wurden, ein sehr rohes Relief mit einem Kopfe des Helios aus Balbeck und ein weiblicher Marmorkopf aus Cypern. Der letztere gehörte einst einer Statue an. Er stimmt stilistisch und technisch so sehr mit pergamenischen Skulpturen überein, dass daraus abermals ein Argument gegen die Annahme scharf gesonderter Kunstschulen in hellenistischer Zeit sich ergiebt. Die Augen waren eingesesetzt, und, was so selten ist, das eine hat sich erhalten; es ist aus einer dem Marmor gleichfarbigen Masse mit einer flachen runden Eintiefung für den verloren gegangenen Augenstern hergestellt, und mit einer Bronzeumfassung versehen, die anscheinend zu einer Angabe der Augenwimpern benutzt gewesen ist.

An ABGÜSSEN gingen namentlich zwei athenische Reliefs ein, das Grabrelief eines Jünglings, bei Laurion gefunden und jetzt im Centralmuseum, wichtig zur Vergleichung mit dem angeblich aus Lamia, in der That aber aus Salamis stammenden Relief Sybel 76 (Ann. 1826 S. 135 f.); ferner das orientalisierende Relief, welches Mylonas im Bull. de corr. hell. IV, S. 477 f., No. 1 beschrieben hat. Von beiden Reliefs sind die Formen für die Königlichen Museen erworben.

Der Abguss eines Mengssischen Abgusses in Dresden, nach Hettners Cataloge von einer der Londoner „Clytia" ähnlichen Büste, wurde in der Meinung erworben, es könnte eine solche Büste etwa ein antikes Original der so wiederholt angezweifelten Londoner „Clytia" gewesen sein. Es hat sich aber, namentlich durch genaue Beobachtungen der Herren Furtwängler, Freres und Possenti herausgestellt, dass der Mengssische Abguss mit Weglassung des Blätterkranzes von dem Londoner Exemplare selbst, gewiss vor Uebergang desselben nach England, und zwar mittelst einer Thonform genommen sein muss, also ein Zweifel an der Authenticität der Londoner Büste auch von dieser Seite nicht zu begründen ist. Immerhin dürfte die Beschaffung des in Dresden käuflichen Abgusses zu Uebungszwecken auch anderen Sammlungen vielleicht genehm sein.

Von der Reise der Herren Sester und Puchstein nach dem Nemruddag, dessen soeben bereits gedacht wurde, sind dem Museum auch die Inschriften - Abklatsche des Herrn Puchstein, namentlich der von der grossen Inschrift des Grabmals (Sitzungsberichte der K. Akad. der Wissenschaften 1883, S. 1 ff.) zugegangen. Herr Hübner überwies die Formen der Inschriften CILV, 7454 und 7455. Der Humannschen Formen des sogenannten Monumentum Ancyranum wurde bereits im vorigen Quartalbericht Erwähnung gethan; sie sind in diesem Vierteljahre fast vollständig ausgegossen und der Abteilung zugegangen. Die ebenfalls durch Herrn Humann beschafften Abgüsse der Felsreliefs von Bogasköi werden dagegen erst im nächsten Vierteljahre fertig gestellt werden können.

Die RESTAURATIONSWERKSTATT, welche auch für die Abteilung der Skulpturen christlicher Epoche in Anspruch genommen wurde, hat sich namentlich mit der Herstellung der Waffenreliefs von der Balustrade der Säulenhalle im pergamenischen Athenaheiligtume beschäftigt, um deren Herausgabe in dem in Herstellung begriffenen Bande der grossen Publikation der Pergamenischen Funde zu ermöglichen. Für diese Einzelarbeit ist Herr Dr. Hans Droysen helfend eingetreten. Herr Regierungsbaumeister Bohn blieb fortwährend an der Hauptarbeit dieses zuerst auszugebenden, die Architektur des Athenaheiligtumes umfassenden Bandes thätig und hat damit zugleich die durchgreifende Neuordnung der in der Säulenhalle verwahrten Pergamenischen Fundstücke in die Hand genommen. Sie ist nahezu vollendet.

Die nötig gewordene neue Auflage des kleinen Verzeichnisses der Gipsabgüsse wurde bis auf einige letzte Nachträge im Manuscript fertig gestellt.

Die Redaktion des ausführlichen Katalogs der Originalskulpturen schritt bis zur No. 813 vor.

An Stelle des Direktorialassistenten Herrn Dr. Furtwängler, welcher in gleiche Stellung an das Antiquarium übergetreten ist, fungierte provisorisch vom 1. Oktober ab Herr Dr. von Domaszewski aus Wien, der Begleiter des Herrn Humann auf dessen Reise nach Ancyra.

Der Direktor besuchte im Dezember Wien, um die lykischen Skulpturen von Giölbaschi kennen zu lernen, von denen Abgüsse alsbald hierher gelangen werden.

CONZE.

II. ABTEILUNG DER MITTELALTERLICHEN UND RENAISSANCE-SKULPTUREN.

Die Sammlung der ORIGINALE wurde bereichert durch den Ankauf eines grösseren Marmorreliefs, Maria mit dem Kinde auf dem Schosse, welches mit einem Vogel spielt; wahrscheinlich eine Arbeit des Giacomo Cozzarelli von Siena. Die Arbeit ist ein besonders charakteristisches und anziehendes Werk der sienesischen Kunst vom Ausgange des Quattrocento, die sich durch Innigkeit der Empfindung, wie durch fleissige Ausführung der Einzelheiten (hier besonders der geschmackvollen Gewandung) auszeichnet. Merkwürdig ist der Umstand, dass der Marmor, nach dem Urteil des Herrn Freres, mit dem der Pergamenischen Reliefs identisch ist, also aus Klein-Asien oder von den griechischen Inseln stammt.

Die Sammlung der ABGÜSSE erhielt als Geschenk der Regierung in Metz den Abguss der Reiterstatuette Kaiser Karls des Grossen, welche, ursprünglich im Dom zu Metz, jetzt im Musée Carnavalet zu Paris aufbewahrt wird. Die Figur des Kaisers scheint noch auf Karolinger Zeit zurückzugehen, während das Pferd einen entschieden moderneren Charakter zeigt.

Ferner wurde der Abteilung als Ausguss einer guten Form im Besitze der Museumsformerei ein Abguss des Grabmals von Kardinal Pietro Foscari († 1485) in Sta. Maria del Popolo zu Rom überwiesen; die tüchtige Bronzearbeit eines unbekannten toskanischen Künstlers in der Art des A. Pollajuolo.

BODE.

C. ANTIQUARIUM.

Es wurden erworben vom 1. Oktober bis 31. Dezember 1882:

An GESCHNITTENEN STEINEN eine griechische Gemme (Bergkrystall) mit bekränztem leierspielenden Silen.

An TERRAKOTTEN eine Reihe von Statuetten, stehender Hermes mit nebenstehendem Widder, mit Basis und Farben wohl erhalten (Tanagra); Pädagog mit Wickelkind auf dem Schosse (Korinth): Artemis auf einem Hahn (Peiraieus); Stirnziegel mit schönem Frauenkopf (Athen); sitzende Frau mit hoher Stephane (Kyme in Aeolis); altertümlicher Athenakopf (Athen); schwangere Frau, sitzend, das Knie aus einem Alabastron reibend, mit zwei Näpfen vor ihr (Korinth); sitzende Frau mit Apfel in der erhobenen Rechten, mit eingeritzter Inschrift *ΕΡΜΟΚΡΑΤΟΥϹ* auf der Rückseite (Gryneion).

Ferner an BRONZEN eine Statuettenbasis aus Argos mit Weihinschrift an die Dioskuren; auf der Basis noch die Füsse einer altertümlichen Statuette.

E. CURTIUS.

D. MÜNZKABINET.

Im Quartal Oktober bis Dezember 1882 betrug der Zuwachs, mit Ausnahme einer unten zu erwähnenden Sammlung, 113 Stücke; darunter 3 goldene und 27 silberne.

Geschenkt wurden 4 moderne bronzene Medaillen: Vom Königl. Ministerium der öffentlichen Arbeiten die von Bendemann gezeichnete und von Schwenzer ausgeführte Medaille für Verdienste um das Bauwesen, ferner von der Generalverwaltung der Museen eine Medaille auf den Epigraphiker G. B. de Rossi in Rom; endlich von der Geographischen Gesellschaft zwei Medaillen mit den Bildnissen Alexanders von Humboldt und Karl Ritters; in Gold und Silber ausgeprägt sollen sie als Belohnung für Verdienste um die Erdkunde verteilt werden.

Vom ANTIQUARIUM wurde eine dort befindlich gewesene Kaisermünze von Tarsus überwiesen, mit dem Herakles, der den Antaeus erdrückt.

Ankäufe von bedeutenden GRIECHISCHEN MÜNZEN kamen fast nicht vor. Der Kaiserl. Konsul Tettenborn in Smyrna vermittelte wieder einige Sendungen, unter denen sich wohl manche erwünschte kleine Bronzestücke, aber nur ein wertvolles, von Ninive Claudiopolis, befand. Noch geringer war die Zahl der angekauften RÖMISCHEN MÜNZEN, darunter jedoch eine sehr wertvolle, ein Aureus des Diadumenian; von diesem Sohn des

Kaisers Macrinus besass das Kabinet noch keine Goldmünze.

Zahlreicher war der Zuwachs an MITTELALTER-MÜNZEN. Die Reihe der ältesten Päpstlichen wurde durch zwei des IX. Jahrhunderts vermehrt, auf denen noch von den Päpsten die Karolingischen Kaiser als die Schenker und Schützer ihres Landbesitzes genannt sind. Von späteren päpstlichen Münzen ist der Zecchino Julius des II. zu erwähnen, welchen er nach der Eroberung von Bologna und Vertreibung des Johann Bentivoglio 1506 von Francia prägen liess, mit der Aufschrift BON · P · IVL · A TIRANO · LIBERAT · (Bononia per Julium a tyranno liberata). Ein Quarto ducato Clemens des VII. ist gleich nach der Plünderung Rom's 1527, um dem Geldmangel abzuhelfen, aus Kirchengeräten geprägt, ein ungewöhnliches Wertstück, das weder früher noch später vorkömmt.

DEUTSCHE MÜNZEN zu erwerben bot sich keine Gelegenheit; nur eine von Stendal aus dem XIII. Jahrhundert kam uns zu, welche die Aufschrift STENDALESCHE hat; sie ist erst unlängst in wenigen Exemplaren aus einem Funde ans Licht gekommen.

Beträchtlicher war die Vermehrung an MEDAILLEN, zunächst an Deutschen: eine silberne des dresdener Goldschmieds Tobias Wolf, eine Nürnbergsche auf Melchior Schedel, dann eine goldene des Herzogs Albert II. von Bayern mit goldener emaillierter Einfassung, eine ähnliche vollkommen erhaltene des Grafen Karl II. von Hohenzollern, Stammherrn des Sigmaringenschen Hauses. Diese ist von dem Nürnberger Goldschmied Valentin Maler († 1603); ihm darf wohl auch die schöne und zierliche goldne Einrahmung der Medaille zugeschrieben werden, die an drei Kettchen von einem Ring herabhängt.

Auch ein paar italienische Medaillen kamen uns zu. Ein grosser gegossener Medaillon der Dogaressa Malipiero, um 1460, eine bisher unbekannte Arbeit des venezianischen Künstlers Petrus de Domo Fani; auch einige hübsche Medaillen des Caradosso und Pomedello. Kunstgeschichtlich interessant ist eine Silbermünze des Pandulfus Malatesta als Herrn von Brescia, 1404—1421, mit dem Köpfchen eines Herkules, wohl nach einem antiken Vorbild, von einer Schönheit, die in so früher Zeit vereinzelt dasteht.

Die wichtigste Erwerbung des Vierteljahrs war die in den letzten Wochen abgeschlossene: nahe an 600 Denare der Römischen Republik und der ersten Imperatoren. Der englische Kapitän Sandes, dessen Bronzemünzen der römischen Kaiser vor einigen Jahren erworben wurden, hatte auch diese Sammlung von vollkommen schönen Denaren vereinigt. Wir erhielten eine Anzahl der seltensten Stücke, die uns noch fehlten, und eine Reihe von Bildniss-Köpfen in der schönsten Erhaltung: Caesar, Pompeius, Antonius, sein Bruder Lucius, Labienus, Augustus, seine Tochter Julia.

J. FRIEDLAENDER.

F. ETHNOLOGISCHE ABTEILUNG.

I. ETHNOLOGISCHE SAMMLUNG.

Unter den der ethnologischen Abteilung zugegangenen Bereicherungen sind zunächst die Gegenstände zu erwähnen, die von Herrn Major von Mechow zur Einverleibung übergeben sind, als Resultate einer Reise, welche zu bisher unbetretenen Teilen Afrikas geführt, und deshalb von dort bisher in der Sammlung noch nicht Vertretenes zurückgebracht hat. Eine ausgiebige Bereicherung ist dann der Güte des Herrn Dr. Landau zu verdanken, der seine Reise durch das Innere Luzon's zu umfassenden Sammlungen aus den dortigen Stämmen benutzt hat, und gleichzeitig hat Herr Konsul Kempermann in Manila aus gleichem Terrain Geschenke angefügt. Den wertvollen Schätzen, welche dem Museum durch die Thätigkeit des Herrn Korvetten-Kapitain (damals Lieutenant) Strauch aus der Erdumsegelung Sr. Maj. Schiff Gazelle bereits zugeführt sind, reihen sich gegenwärtig neue an, aus dem früher verschlossenen Corea, woher auch Herr Kapitain Krause die Freundlichkeit hatte, Geschenke beizufügen. Ausnehmend willkommen sind ein paar Stücke, welche Herr Dr. Gerlach aus Hongkong überbracht, weil, herrührend von eingeborenen Stämmen Chinas, bei ihrer schweren Zugänglichkeit den Museen fast noch fremd. Ausgezeichnet schöne Stücke von den Khond schenkte Herr Minchin in Orissa, eine interessante Serie von Figuren aus Japan Herr

Konsul Gärtner, eine brasilianische Begräbnissurne Herr Dr. H. von Ihering, der für die bei seinem jetzigen Aufenthalt gewährten Erleichterungen seine anthropologischen Kenntnisse der Wissenschaft zu Dienst gestellt hat; einige Altertümer aus dem Gebiet der Totonaken übermittelte Herr Dr. Kerber unter freundlicher Mitwirkung des Herrn Finck in Cordoba; mit einer polynesischen Sammlung wurde durch Liberalität W. Schönlanks die der Abteilung vergrössert, und ausserdem sind von früheren Förderern auch diesmal die Namen der Herren W. Joest, Müller - Beeck, von Schulenburg zu wiederholen, die der Herren Behrmann in Rostoff, Weigel und (neben dem aus seiner Reise in Madagascar Angekauften) für ein zugefügtes Geschenk bleibt Herr Audebert zu nennen.

Erworben wurde eine schön erhaltene Sammlung kaukasischer Gegenstände, welche durch Herrn General von Erkert in Stawropol für den Kostenpreis überlassen wurde, eine ebenfalls nur für diesen berechnete Sammlung von den Samojeden, durch Herrn Konsul Gernet in Archangel beschafft; dann gekauft eine sorgsam bestimmte Sammlung aus Südafrika von Herrn Superintendent Dr. Merensky, eine Ostafrikanische von Herrn Dr. Fischer in Zanzibar, einige Gegenstände der Laos aus der letzten Reise Herrn C. Bock und andere Kleinigkeiten, sowie übernommen die Resultate der durch Vorschuss veranlassten Ausgrabungen Herrn Dolbeschew's in Wladikawkas.

Die grossartigen Sammlungen der Nordwestküste Amerikas sind in steter Vermehrung und die des Herrn Dr. Finsch, von dem das Museum zu üebernehmen, in Auspackung begriffen.

II. NORDISCHE SAMMLUNG.

Bezüglich der Nordischen Abteilung ist zunächst verbindlicher Dank abzustatten für die freundliche Bereitwilligkeit, mit welcher die Königlichen Eisenbahndirektionen den ihnen ausgesprochenen Wünschen entgegengekommen sind, und hat sich in dem laufenden Quartal die Sammlung um wertvolle Stücke bereichert, besonders durch wichtige Funde, welche Seitens der Königlichen Eisenbahndirektion Bromberg, zugegangen sind, dann eine Zusendung von der Königlichen Eisenbahndirektion Magdeburg, sowie Uebersendungen von der Berlin-Hamburger Eisenbahn-Gesellschaft. Ein höchst schätzbares Geschenk hatte Herr Rittergutsbesitzer von Köckeritz auf Mondschütz bei Wohlau die Güte zu übergeben, ein anderes Herr Oekonomie-Inspektor Oelze auf Heynburg, Herr Lange und Herr Weigel. Ankäufe: eine Kollektion oberfränkischer Höhlenfunde von Herrn H. Hoesch; Thongefässe von Hohensee (Provinz Posen).

A. BASTIAN.

II. KÖNIGLICHE NATIONAL-GALERIE.

In der Zeit vom 1. Oktober bis 31. Dezember wurden angekauft:

A. ÖLGEMÄLDE.

FRANZ DEFREGGER: Der Salontiroler (Bergfex);
ALB. FLAMM: Blick auf Cumae;
W. A. SCHADE: Liebesidylle;
ED. STEINBRÜCK: Erstürmung Magdeburgs;
CHRIST. WILBERG: Villa Mondragone.

Aufwand zusammen 45 250 Mark.

B. HANDZEICHNUNGEN.

ED. KURZBAUER: 11 Blatt Illustrationen zu Keller's „Romeo und Julia auf dem Dorfe", Bleistift und Kreide;
K. F. LESSING: Kreuzfahrer, Blei und Sepia;
FR. OVERBECK: Der reiche Mann und der arme Lazarus, Blei und Tusche;
CHR. WILBERG: Studien,
a) In WASSERFARBEN: Villa d' Este, Tivoli; Marino, Rom; Hof in Venedig; Inneres von S. Giuseppe in Palermo; Hof in

Venedig; Riva dei Schiavoni; Bin tepe (tausend Hügel), Königsgräber bei Sardes; Amphitheater in Pergamon (zwei Ansichten); Tempel der Athena Polias auf der Akropolis von Pergamon; Sellinus bei Pergamon; Amphitheater mit Akropolis daselbst;

b) OELSKIZZEN: Inneres der Cappella Palatina bei Palermo; Saal im Dogenpalast und Piazzetta in Venedig; Venedig vom Meere aus gesehen; Düne bei Misdroy; Buchengang im Park zu Vollrathsruh;

c) In BLEISTIFT: Der Sellinus bei Pergamon, byzantinische Mauer, der grosse Altar kurz vor beendeter Ausgrabung, Partie am Sellinus oberhalb des Gymnasiums, Ausgrabungsplatz, Augusteum kurz vor der Ausgrabung, Transport der grossen Reliefplatten, Amphitheater am Aeskulaptempel, Wölbungen über den Sellinus, sämmtlich aus Pergamon.

Aufwand zusammen 10450 Mark.

AUSSTELLUNGEN.

In den Monaten Dezember 1882 und Januar 1883 war das gesammte Werk des jüngst verstorbenen Professors EDUARD MANDEL, Vorstehers des Meisterateliers für Kupferstichkunst, ausgestellt.

Im Dezember 1882 wurde die Dekoration des Vestibuls im oberen Geschoss der National-Galerie, bestehend aus neun in Kaseïnfarben ausgeführten Darstellungen: „Das Thierleben in den verschiedenen Jahreszeiten" von Prof. PAUL MEYERHEIM vollendet, und der gesammte Raum nach Angaben desselben Künstlers neu hergerichtet.

JORDAN.

III. SAMMLUNG DES KUNSTGEWERBE-MUSEUMS.

In der Zeit vom 1. Oktober bis 31. Dezember 1882 sind für die Sammlung erworben:

MÖBEL UND HOLZARBEITEN.

TISCH, achteckig. Italien. XVI. Jahrh.

RAHMEN eines Altarbildes in Nussbaum geschnitzt, teilweise vergoldet. Edelste italienische Renaissance. Florenz um 1500.

GLAS UND THONWAAREN.

SPIEGELRAHMEN. Milchglas mit eingebrannten Emailfarben. Würzburg um 1750.

FRIESSTREIFEN von glasiertem Thon. In starkem Relief Blattwerk und Medaillons. Von einem Hause in Lüneburg. XVII. Jahrhundert.

THONWAAREN von Korea. Geschenk Sr. Excellenz des Kaiserlich Deutschen Gesandten von Brandt.

DEUTSCHE FAYENCEN, vorzüglich solche mit fest bezeichneter Herkunft.

AZULEJOS. Die Sammlung maurisch-spanischer Fliesen von Sevilla, Toledo u. s. w. wird mit früheren Ankäufen zusammen geordnet und wird gegen 30 grössere Tafeln umfassen.

GEMALTES FENSTER. Maria mit dem Kinde thronend in reicher Einfassung. Nach einem Karton des Lorenzo Costa. Italien um 1500.

TASSEN. Berliner Porzellan. XIX. Jahrh. (Geschenk der Frau Schepeler-Lette).

METALLARBEITEN.

TABLETT mit zwei Messkännchen. Silber um 1750.

RELIEFTAFEL. Bronze mit Darstellungen aus der Heldensage. Japan.

WEBEREI UND NADELARBEITEN.

WANDTEPPICH mit reichem Groteskenwerk. Italien. XVI. Jahrhundert.

SEIDENSHAWL, reich gestickt. China um 1800 (Geschenk der Frau Flatow).

KAFTAN, rote Seide, farbig gestickt. Indien. XVII—XVIII. Jahrhundert.

SEIDENSTOFFE. Mittelalter und Renaissance. Darunter drei Stücke frühester Zeit aus Quedlinburg.

HAUBEN, in Gold und Silber gestickt. Bäuerliche Arbeiten. Süddeutschland. XVIII—XIX. Jahrhundert.

LESSING.

BRESLAU.

SCHLESISCHES MUSEUM DER BILDENDEN KÜNSTE.

Für die Gemälde-Sammlung des Museums wurden im verflossenen Jahre erworben:

ein Oelgemälde von A. Hertel: Ruhe auf der Flucht nach Aegypten;
ein Oelgemälde von Duecker: Seestrand;
ein Oelgemälde von Kroener: Rehe im verschneiten Walde.

Einen namhaften Betrag der disponibeln Geldmittel musste das Kuratorium für bestellte Bilder reservieren, die noch nicht zur Vollendung gediehen.

Die Sammlung der Gypsabgüsse wurde durch Nachbildungen aus den Gebieten der Antike — namentlich aller bis dahin geformten Fragmente der Pergamenischen Gigantomachie, ferner einer Anzahl attischer Grab-Reliefs — und der italienischen Renaissance ansehnlich bereichert.

Für die Abtheilung der Bibliothek wurden auch im verflossenen Jahre wieder ansehnliche Erwerbungen gemacht an älteren und neueren Werken kunstwissenschaftlichen Inhalts im weitesten Sinne, sowie an photographischen und Lichtdruck-Nachbildungen älterer Werke der Baukunst, Malerei, Skulptur, der graphischen Kunst und der Kleinkunst.

An Geschenken wurden dem Museum überwiesen:

vom Vorsitzenden des Kuratoriums, Herrn Stadtrat von Korn bei Gelegenheit des einhundertfünfzigjährigen Bestehens des W. G. Kornschen Verlags:
das Oelgemälde von A. von Werner: Kaiser Wilhelm am Grabe seiner Eltern vor dem Aufbruch nach Frankreich 1870;
von Herrn Stadtrat Zwinger:
ein Oelgemälde von F. Karsch: Der Heilige Hieronymus;
von Herrn Robert Cuno:
ein Oelgemälde von Anna Storch: Rosenkranz;
von Herrn R. Brunnquell in Ohlau:
ein Oelgemälde von Hoffmann von Fallersleben: Am Kyffhäuser;
von Frau Treutler, Enkelin des Dichters Ludwig Tieck:
das Bild ihres Grossvaters gemalt von Vogel.

Aus Vermächtnissen gingen dem Museum zu:

von Frau Kauffmann Schwarzer in Breslau:
ein Oelgemälde von Thomè: Maria mit Jesus und Johannesknaben;
ein Oelgemälde, Kopie nach unbekanntem italienischen Meister: Maria auf dem Thron mit Heiligen;
von der Malerin Fräulein Ulrike Laar:
ein Oelgemälde von ihrer Hand: Väterchen und Mütterchen;

vom Maler Wilhelm Krauss:

zwei Oelgemälde von seiner Hand: Getreide-Ernte und Heu-Ernte.

In den Monaten Mai bis Juli wurde im Museum eine reiche Sammlung von japanischen Malereien und Erzeugnissen des Kunstgewerbes aus dem Besitz des Herrn Professor Dr. Gierke in Breslau ausgestellt.

Nachdem der Provinzial-Ausschuss von Schlesien beschlossen hatte, das von der Provinzial-Vertretung Seiner Majestät dem Kaiser bei Seiner Anwesenheit in Breslau darzubringende Fest im Museum zu veranstalten, musste dasselbe behufs seiner Umgestaltung zum Festlokal am 1. August geschlossen werden. Am 31. Oktober wurden die Kunstsammlungen dem Besuche des Publikums wieder geöffnet.

BERG.

Vierter Jahrgang No. 3. 1. Juli 1883

AMTLICHE BERICHTE
AUS DEN
KÖNIGLICHEN
KUNSTSAMMLUNGEN

DAS JAHRBUCH DER KÖNIGLICH PREUSSISCHEN KUNSTSAMMLUNGEN ERSCHEINT VIERTELJÄHRLICH ZUM PREIS VON 30 MARK FÜR DEN JAHRGANG.

I. KÖNIGLICHE MUSEEN IN BERLIN.

Zur Feier der Silbernen Hochzeit Ihrer Kaiserlichen und Königlichen Hoheiten des Kronprinzen und der Frau Kronprinzessin ist im Namen der Beamten der Königlichen Museen von dem Direktor Dr. Bode eine Festschrift über „Italienische Porträtskulpturen des XV. Jahrhunderts in den Königlichen Musseen zu Berlin" verfasst worden, welche die Höchsten Herrschaften huldvoll entgegen zunehmen geruht haben. Dieselbe ist in der Kaiserlichen Reichsdruckerei hergestellt und inzwischen auch im Buchhandel, im Verlag der Weidmannschen Buchhandlung in Berlin, erschienen.

A. GEMÄLDEGALERIE.

In dem Vierteljahr vom 1. Januar bis 31. März 1883 sind folgende Gemälde in den Besitz der Galerie übergegangen:

No. 478 A. FRANCOIS MILLET, gen. FRANCISQUE: Italienische bergige Landschaft mit reichgegliedertem Terrain; im Mittelgrunde ein Kastell und ein antikes Grabmal; vorn Staffage einer Schafherde. Siehe die nähere Beschreibung in der neuen Ausgabe des Katalogs von 1883.

Leinwand, h. 0,82, br. 1,03. Erworben in London. — Gutes Werk des bisher in der Galerie nicht vertretenen Meisters, nahe verwandt einer Landschaft desselben in der Pinakothek zu München (No. 211). Schöne Erhaltung.

No. 454 A. GIOVANNI PAOLO PANINI: Ansicht von antiken Bauten Roms; eine Art römischen Forums, auf welchem verschiedene römische Ruinen mit plastischen Denkmälern in freier Anordnung vereinigt sind. Siehe die nähere Beschreibung in der neuen Ausgabe des Katalogs von 1883.

Bez. vorn auf dem Steine links: P. PANINI, ROMA 1735. Leinwand, h. 0,98, br. 1,34. Erworben in London. — Gutes Werk des Meisters von besonders klarer Färbung; trefflich erhalten. In unserer Sammlung war der Künstler bisher nicht vertreten.

No. 146 A. GERINO DA PISTOIA (?): Das Abendmahl. Die Apostel um Christus versammelt an drei Seiten des viereckig-länglichen Tisches sitzend; vorn allein an der Langseite Judas. Dunkler Grund. — Zu beiden Seiten gemalte, an Schnüren aufgehängte Tafeln auf bräunlichem Grund; auf den Tafeln die Inschrift: HOC OPVS FECIT FIERI SER BERNARDINUS S. ANGELI. ANNO SALUTIS MD.

Pappelholz, h. 0,18, br. 1,21. — Erworben in Frankfurt a. M. — Ausgeführte Skizze oder freie Wiederholung des Abendmahls in Fresko in S. Onofrio zu Florenz, mit wesentlich veränderten Köpfen. In letzteren vielleicht übereinstimmend mit dem Kupferstich in der Bibliothek zu Gotha (vom Ende des XV. Jahrhunderts); wohl sicher von derselben Hand, von der das Fresko in S. Onofrio herrührt.



Vgl. Crowe und Cavalcaselle, Gesch. der ital. Mal. D. A. IV 260, 370. Wahrscheinlich Predella zu einer Altartafel. Für unsere Sammlung als ein Werk der umbrischen Schule um 1500, sowie durch die Beziehung zu jenem Freskobilde von besonderem Interesse.

No. 58 C. MASACCIO: Rundbild: mit Darstellung der Wochenstube einer vornehmen Florentinerin. Das Innere eines Palastes mit Hof und korinthischer Säulenhalle. In einem Gemach zur Rechten (nach vorn offen gedacht) die Wöchnerin auf ihrem Lager, umgeben von mehreren Dienerinnen, deren eine das Neugeborene auf dem Schofse hält. In der Mitte die Säulenhalle, durch die verschiedene Frauen nach vorn zum Besuch der Wöchnerin herankommen, schreitet eine derselben eben in das Gemach und begrüsst die Wöchnerin. Zur Linken der Arkadenhof, in welchem in feierlichem Aufzug zwei jugendliche Herolde nach rechts schreiten; ihnen folgen zwei Jünglinge Geschenke tragend. — Auf der Rückseite, dekorativ behandelt, ein nackter Knabe mit einem Hündchen spielend.

Pappelholz, Durchmesser: 0,57.

Charakteristisches Werk des seltenen Meisters, in seiner Art hervorragend durch die schon sehr ausgebildete architektonische Perspektive, wie durch die freie, in der Komposition sehr eigentümliche Schilderung eines Vorgangs aus dem damaligen Leben der vornehmen florentiner Familien.

Am 30. März sind die beiden nördlichen Oberlichtsäle, welche Bilder der deutschen und niederländischen Schule enthalten, geschlossen worden, um daselbst die noch erforderlichen baulichen Aenderungen vorzunehmen.

JUL. MEYER.

B. SAMMLUNGEN DER SKULPTUREN UND GIPSABGÜSSE.

I. ABTEILUNG DER ANTIKEN SKULPTUREN.

Die ERWERBUNGEN waren im ersten Quartal dieses Jahres äusserst unerheblich. ORIGINALE kamen garnicht hinzu. An GIPSABGÜSSEN trafen namentlich die aus Boiotien erworbenen Abgüsse vollständig ein und wurden aufgestellt, zuletzt die an der Kirche des hl. Charalampos unweit Thespiai befindlichen Reliefs. Im Uebrigen gelangten in die Abteilung der Abguss eines schönen Todtenmahlreliefs im British-Museum (mit gefälschter lateinischer Inschrift), ein bisher nicht beachtetes, von Herrn Treu nachgewiesenes Kybele-Relief in der Akademiesammlung zu Petersburg (Katalog No. 382), ferner zwei Köpfe durch Schenkung des K. K. österreichischen Museums für Kunst und Industrie, und durch Ueberweisung aus dem Antiquarium der Abguss eines Gefässes mit Psychedarstellung (Köhler verm. Schriften IV, Tafel II). Endlich gelangte die Abteilung durch Tausch in den Besitz eines der wenigen Abgüsse des Niobekopfes in der Sammlung Yarborough (Michaelis Ancient Marbles in Great-Britain S. 227).

Fast vollendet wurde die Aufstellung der Humann'schen Abgüsse einer Auswahl der Felsskulpturen von Bogaskiöi, vorbereitet auch die einer Probe des ebenfalls Humannschen Abgusses des Monumentum Ancyranum.

Die Ordnung derjenigen PERGAMENISCHEN FUNDSTÜCKE, welche einstweilen magaziniert, bleiben müssen, wurde unter Leitung des Herrn Regierungsbaumeister Bohn vollendet.

Die Bearbeitung des Katalogs der Originale rückte nur bis zur No. 780 vor. Das kleine Verzeichniss der Gipsabgüsse erschien in neuer vervollsändigter Auflage.

CONZE.

C. ANTIQUARIUM.

1. Januar bis 31. März.

Erwerbung:

In GOLD: Der Fund von Vettersfelde bei Guben in der Lausitz.

In BRONZE: Basis aus Argos mit der Widmung an die Dioskuren, Stempel aus Konstantinopel, in Form einer Schuhsohle mit *ΖΗΝΩΝΟϹΙΕΡΕΩϹ*, drei Löwenmasken (zwei grössere, eine kleinere) aus Syrien; Helmklappe mit dem Bilde des sitzenden Philoktet, in getriebener Arbeit.

In BLEI: Eine Reliefplatte mit dem Doppelbilde eines byzantinischen Kaiserpaares zwischen Obelisk und Schlangensäule, im Lech gefunden.

TERRAKOTTEN wurden aus Tarent erworben und von geschnittenen STEINEN ein Scarabäus in ägyptisierendem Stil.

E. CURTIUS.

D. MÜNZKABINET.

Die im Quartal 1. Januar bis 1. April 1883 gemachten Ankäufe sind nicht beträchtlich. Herr Dr. Puchstein sandte drei Bronzemünzen von Städten der Euphratländer, aus der späteren Kaiserzeit. Aus einer Sendung des Herrn Sabbas in Smyrna, welche der dortige Kaiserliche Konsul Herr Tettenborn freundlichst vermittelte, wurden einige kleinasiatische Münzen erworben, unter denen die beste, zu Mastaura in Lydien unter Tiberius geprägte einen *ἐπιμελητὴς παναθηναίων* nennt. Es ist die erste Münze, auf welcher die Panathenäen erwähnt werden, und Mastaura tritt zu den wenigen Städten, in denen, wie Inschriften bezeugen, dies Fest gefeiert wurde.

Eine seltene Silbermünze des Maxentius, des Gegenkaisers Konstantins des Grossen, hat sein Bildniss von vorn, was überhaupt nicht oft auf römischen Münzen vorkommt, und der Kopf ist ein wirkliches charakteristisches Bildniss von gutem Stil. 14 andere wertvolle römische Münzen wurden aus der nachgelassenen Sammlung des Staatsraths Samwer in Gotha ausgewählt.

Etwas grösser war der Zuwachs an deutschen Medaillen des XVI. Jahrhunders. Eine ovale goldene des Grafen Karls II. von Hohenzollern 1547—1606, des Ahnherrn der Linie Sigmaringen, ist von einem breiten Rande der zierlichsten Goldschmiedsarbeit umgeben, und hängt an drei Kettchen, die sich oben in einem Ringe vereinigen. Da die Medaille selbst die Initialen des Valentin Maler trägt, darf man glauben, dass auch die Goldschmiedsarbeit aus der Werkstatt dieses berühmten Nürnberger Künstlers, der ein Schwiegersohn Wenzel Jamnitzers war, herrührt. Andere tüchtige Arbeiten des XVI. Jahrhunderts sind die Medaillen des Grafen Stephan Schlick, und des Benedikt Stimmel. An diese Medaillen schliesst sich ein Doppelthaler von Utrecht, dessen Aufschrift OTHOMANICA CLASSE DELETA 1574 zeigt, dass er zu Ehren der Schlacht von Lepanto geprägt ist; Philipp II. ist, in ächt niederländischer Allegorie auf einem Delphin reitend, aber geharnischt und ein Kreuz in in der Hand haltend, dargestellt.

Durch Vermächtniss der kürzlich verstorbenen Stiftsdame von Uttenhoven, welche früher das Münzkabinet einigemal besucht hatte, erhielt dasselbe eine Silberplatte mit dem gravierten Bildniss des Karl von Uttenhoven, eines bekannten Gelehrten und Dichters gegen Ende des XVI. Jahrhunderts. Diese Arbeit ist mit dem Namen des Simon de Passe bezeichnet, welcher in dieser Art von Niello-Gravierung berühmt, besonders in England, den Niederlanden und in Köln gelebt hat. Dies Bildniss des Uttenhoven ist eine Kopie des Kupferstichs, welchen Crispin de Passe, Simons Vater, gestochen hat.

In den letzten Tagen haben Ihre Kaiserl. und Königl. Hoheiten der Kronprinz und die Frau Kronprinzessin ein Bronze-Exemplar des von Eberlein auf die Silberhochzeit modellierten Gussmedaillons dem Münzkabinet überweisen lassen, wo es auf einem der Schautische ausgelegt ist.

Die neue Inventarisierung des Münzkabinets wird in den nächsten Monaten beendigt werden.

J. FRIEDLAENDER.

E. KUPFERSTICHKABINET.

In dem ersten Quartale 1883 wurden folgende ZEICHNUNGEN erworben:

SCHULE VON VENEDIG, XV. JAHRH.: Doge und Prokuratoren in einer Kapelle knieend. Pinsel und Tusche, weiss gehöht. Venetianische Schule, in der Kompositionsweise an Jacopo Bellini erinnernd. 532/408.

SUARDI, Bartolommeo, gen. BRAMANTINO: Herkules in halb liegender Stellung, mit emporgewendetem Blick, auf dem Boden sitzend. Getuschte und gehöhte Federzeichnung. 129/167.

ITALIENISCHE SCHULE, ANFANG DES XVI. JAHRH.: Die Anbetung der Hirten. Federskizze. 269/182.

AVERCAMP, Hendrik van: Flusslandschaft mit zwei Schiffen links und Rad und Galgen rechts; vorn am Wasser ein Pferd. Sorgfältig ausgeführte aquarellierte Federzeichnung. Unten in der Mitte gegen rechts das Monogramm. 124/227.

DERSELBE: Auf dem Vorsprung eines Flussufers, welches sich rechts dahinzieht und von Figuren belebt ist, ein breiter runder Turm, überragt von einem höheren schlanken. Aquarellierte Federzeichnung, ähnlich der vorigen. Rechts unten das Monogramm und von fremder Hand die Beischrift: Henricus Auercamp. 191/325.

EECKHOUT, Gerbrand van den: Dünenlandschaft, im Hintergrunde das Meer und eine grosse Stadt. Vorn links Wiesen, rechts Häuser. Rechts unten die Bezeichnung: „G. v. Eeckhout f." sorgfältige Aquarelle. 140/185.

VELDE, Adriaan van de: Flachlandschaft im hellen Sonnenschein; links, zwischen Feldern, die in der Ernte stehen, treibt ein Hirt seine Schafheerde. Wasserfarbenmalerei von abgeschlossener, bildartiger Wirkung. Unten gegen rechts die Bezeichnung: a. v. velde f. 1662. 187/275.

CAPELLE, Jan van de: Winterlandschaft mit einem Kanal, an dem eine Ortschaft liegt. Pinselzeichnung in Wasserfarben. Links unten die Bezeichnung: „J V C 1682". 129/177.

LIPPMANN.

F. ETHNOLOGISCHE ABTEILUNG.

I. ETHNOLOGISCHE SAMMLUNG.

Unter den hochsinnigen Gönnern, welche im Laufe dieses Quartals die ethnologische Abteilung durch wertvolle Geschenke bereichert haben, ist in erster Linie der frühere Kaiserlich deutsche Konsul in Valparaiso, Herr Schlubach, zur Zeit in Hamburg, zu nennen, indem derselbe seine in ihrer Art einzige Sammlung von der Oster-Insel zur Verfügung stellte, von einer Lokalität also, in deren Nennung alle jene Probleme ausgesprochen sind, die sich nach den verschiedensten Richtungen hin damit verknüpfen, und die ihre Klärung nur auf Grund umfänglicheren Materials zu erhoffen haben. Um so erfreulicher ist deshalb die dem Königlichen Museum zugegangene Nachricht, dass für solchen Zweck die Kaiserliche Admiralität sich geneigt gefunden hat, S. M. S. „Hyäne" dorthin zu beauftragen.

Zu verbindlichstem Danke verpflichtet dann die Thätigkeit des Herrn Dr. Hans Meyer, der auf einer grösseren Reise um die Erde begriffen, nicht nur den Strapazen in abgelegenen, und deshalb eben für die Ethnologie wichtigen Gegenden sich unterzogen, sondern auch die, weil nur schwer zugänglichen, in desto verdienstvollerer Weise dort erlangten Gegenstände der ethnologischen Abteilung als Geschenk übergeben hat von bis dahin wenig bekannten Hügelstämmen im Innern der Insel Luzon.

Mit ähnlichem Förderungssinn hat der Kaiserlich deutsche Konsul in Saigon, Herr Bauermeister, die ethnologische Abteilung bedacht, indem derselbe, dem ihm in der Korrespondenz ausgesprochenen Wunsche gemäss, eine annamitische Sammlung hergestellt und ausserdem als Geschenk überschickt hat.

Auch der deutsche Konsul in Canton, Herr Travers, hat das wissenschaftliche Material der Sammlungen in sehr dankenswerther Weise vermehrt durch Uebersendung einer Schenkung, in welcher die Eingeborenen Hainan's ihre erste Vertretung im Museum erhielten.

Ausnehmend kostbar ist dasjenige Geschenk zu schätzen, das durch die Güte Herrn Eckhart's in Lima die ethnologische Sammlung ziert, ein altperuanisches Thon-

gefäss nämlich, in vollendet schönster Ausführung ein mythologisches Motiv vorführend, das aus der Vorzeit jener südamerikanischen Kultur durch vereinzelte Sammelstücke in den Museen bereits in Betracht gezogen war.

Von den Botokuden verfertigte Wassergefässe sind durch Herrn P. Ottweil in Rio-Janeiro geschenkt, ein Pfeil der Pueblos durch Herrn Dr. Fritzgärtner in Honduras.

Durch die Gnade Ihrer Kaiserl. und Königl. Hoheit der Frau Kronprinzessin ist der ethnologischen Abteilung ein von Ihrer Königl. Hoheit der Prinzessin Luise aus Kanada übersandter Indianermaskenschmuck zugegangen, besonders interessant noch durch die Parallele zu dem, welcher dem Museum in den Haidat-Sammlungen zugegangen; veröffentlicht, Taf. IV No. 1 „Die Nordwestküste Amerikas", neueste Ergebnisse ethnologischer Reisen (Berlin 1883).

Unter den Ankäufen sind gleichfalls zunächst diejenigen zu nennen, welche dem Museum durch spezielle Thätigkeit für dasselbe ermöglicht wurden. In diesem Sinne war besonders der Kaiserlich russische Distriktskommissar, Herr Pfaffius in Kiachta thätig, der dort an der chinesischen Grenze, in Folge der ihm ausgedrückten Wünsche. eine Sammlung unter den Burjäten herstellen liess, welche unter zuvorkommender Mitwirkung der deutschen Gesandschaft in Peking im Kameeltransport durch die Wüste Gobi hierher gelangte.

Eine gleich fruchtbringende Aufnahme hat ein anderes Gesuch gefunden, das an das Kaiserlich deutsche Konsulat in Bangkok gerichtet war, indem bei Auflösung der dort von dem König von Siam eröffneten Ausstellung eine Anzahl der für solchen Zweck zusammengebrachten Gegenstände für das ethnologische Museum angekauft wurden und glücklich angelangt sind.

Von der durch die verdienstvolle Thätigkeit der Geographischen Gesellschaft in Bremen, unter dem Vorsitz Herrn Albrechts, eines wohlbekannten Förderers wissenschaftlicher Unternehmungen, nach dem Striche der Behringsstrasse ausgesandten Expedition ist der die Tschuktschen betreffende Teil der Sammlung durch Ankauf an das Königliche Museum übergegangen.

Für einige neue Stücke von den Jahna-Indianern am Alto-Amazonas ist das Museum Herrn Dr. O. Staudinger verpflichtet, der den Ankauf dieser von Herrn Dr. Hahnel eingeschickten Sammlung ermöglicht hat.

Von Herrn Dr. Merensky, einem altbewährten Kenner der afrikanischen Volksverhältnisse, unter welchen er so manche Jahre seines Lebens verbracht, konnten ein paar alte Stücke der Zulu erworben werden und ausserdem wurde Einiges von Kamerun, von den Galla und Ashanti angekauft.

Zugleich ist in diesem Quartal auch die umfangreiche, und oft bereits erwähnte Sammlung des Herrn Dr. Finsch, das ethnologische Resultat seiner aus den Mitteln der Humboldt-Stiftung unternommenen Reise, betreffs der für das Königliche Museum ausgewählten Serien in dasselbe herübergenommen, besonders die Rubriken der Marshall- und Gilbert-Insel, Neu-Britannien, Neu-Guinea, Ruk, Ponape u. A. m. vermehrend.

Dem in der ethnologischen Abteilung für den europäischen Volksglauben bestimmten Schrank konnten als Geschenke zugefügt werden, ein zu Kuren als Amulett verwandter Krötenstein durch Herrn W. von Schulenburg, eine Kunkel durch Herrn Haug in Cannstadt, Spindeln durch Herrn Dr. Fritzgärtner in Reutlingen, ein ostpreussisches Bandgewebe durch Herrn Rittergutsbesitzer Treichel in Hoch-Pallesken, sowie ein frühmittelalterlicher Henkeltopf durch Major und Majoratsbesitzer Baron von der Horst hierselbst.

II. NORDISCHE ALTERTÜMER.

In der Vaterländischen Abteilung hat Herr Landgerichtsrat Hollmann in Berlin die Sammlung in wertvoller Weise bereichert durch Funde von Tangermünde aus der Zeit des Ueberganges von der Steinzeit zur Bronzezeit und aus der Eisenzeit, sowie Funde aus Pommern, durch andere Geschenke Herr Gutsbesitzer Jonas auf Schmergow und Herr Apotheker Huguenel in Potsdam, sowie Herr stud. Weigel. Angekauft wurde ein goldner Halsring, der bei Stargard in Pommern gefunden und bereits mehrfache Besprechungen erhalten hat, sowie goldene Draht-Armringe von Zossen.

A. BASTIAN.

G. AEGYPTISCHE ABTEILUNG.

Vom Januar bis März 1883 erhielt die Abteilung vom Direktor die Druckprobeblätter seines des von ihm herausgegebenen Werkes „Denkmäler aus Aegypten und Aethiopien" zur Konservierung. Dieselben, in sieben Mappen verteilt, enthalten viele handschriftliche Korrekturen, die auf den bei der Herausgabe gemachten genauen Feststellungen beruhen und deshalb bei der Erörterung fraglicher Punkte immer noch mit Nutzen verglichen werden können. Nachdem die Zeichnungen und Papierabdrücke der Inschriften, welche dem Werke der preussischen Expedition zu Grunde liegen, der Abteilung von dem Direktor früher überwiesen sind, besitzt dieselbe nunmehr das vollständig in den „Denkmälern" verarbeitete Material, auf welches die fachmännische Untersuchung immer wieder gern zurückgehen wird.

I. V.
STERN.

II. KÖNIGLICHE NATIONAL-GALERIE.

Seit dem letzten Bericht sind folgende Kunstwerke erworben worden:

A. ÖLGEMÄLDE.

RUTHS, VALENTIN: Haide bei Zoppot.

JANSSEN, PETER: Bildniss des General-Feldmarschalls Herwarth von Bittenfeld. Kniestück.

Gesammtaufwand 10 500 Mark.

B. SKULPTUREN, C. KARTONS

(Keine.)

D. ZEICHNUNGEN.

SCHNORR V. CAROLSFELD, J.: Nausikaa. Federzeichnung. 1828.

SCHWIND, M. V.: Kunigunde von Eisenberg. Federzeichnung.

OVERBECK, FR.: 6 Blatt Akt- und Gewandstudien. Blei und Kreide.

HORNY, FRANZ: Ansicht von Olevano. Feder und Wasserfarben.

MEYERHEIM, EDUARD: Relief vom Denkmal des Königs Friedrich Wilhelm III. im Tiergarten, nach Fr. Drake. Bleistift.

CORNELIUS, P. V.: Martyrium der hl. Katharina von Alexandrien.

LUDWIG, H.: 5 Blatt römische Studien in Feder.

Gesammtaufwand 8250 Mark.

(AUSSTELLUNGEN.)

In der Zeit vom 1. März bis Anfang Mai fand die XVI. Sonderausstellung im Obergeschoss des Galeriegebäudes statt. Sie umfasste Werke von A. Dressler (Breslau) (1833—1882), A. Lier (1826—1882), E. Neureuther (1806—1882) und A. Eybel (1808—1882).

(KATALOG.)

Vom Katalog der Sammlung ist eine illustrierte Ausgabe in Vorbereitung, deren erste Exemplare in Prachtausstattung bei Gelegenheit der silbernen Hochzeit II. KK. u. KK. Hoheiten des Kronprinzen und der Frau Kronprinzessin am 25. Januar d. J. dem hohen Paare überreicht wurden. Im Buchhandel soll das Werk noch im Laufe dieses Jahres erscheinen.

JORDAN.

III. SAMMLUNG DES KUNSTGEWERBE-MUSEUMS.

Unter den vom 1. Januar bis 31. März 1883 für das Museum erworbenen Stücken sind besonders hervorzuheben:

MÖBEL UND HOLZARBEITEN.

THRONARTIGER SITZ aus Holz geschnitzt bemalt und vergoldet mit reichen Pilastern und hohem vorspringenden Gesims. Aus der Synagoge in Siena. Anfang des XVI. Jahrhunderts.

SCHREIBSCHRANK mit Klappe und kleinen Fächern, Nussholz mit etwas Schnitzerei und Vergoldung. Italien, Ende des XV. Jahrhunderts.

KABINET mit Klappe noch vorne und oben und zahlreichen Fächern. Aussen mit eingelegten maurischen Mustern, innen durchbrochene Schnitzerei im Renaissancestil. Spanien, Anfang des XVI. Jahrhunderts.

HÄNGESCHRÄNKCHEN für eine Waschvorrichtung und HANDTUCHHALTER, beide in Eichenholz geschnitzt mit Füllungen von Blattwerk. Köln um 1540.

METALLARBEITEN.

44 STICHBLÄTTER von alten japanischen Schwertern.

SCHMUCKSTÜCKE; griechische und türkische aus der Sammlung des Konsuls Dr. Brüning.

THÜRBESCHLAG. Schmiedeeisen. Deutschland, XVI. Jahrhundert. (Geschenk des Herrn Landrat Schreiber in Marburg.

KUNSTTÖPFEREI.

6 PERSISCHE und rhodische Fayencen.

CHINESISCHE PORZELLANTELLER. (Geschenk der Frau vom Rath).

RUSSISCHE PORZELLANTELLER. (Geschenk Sr. Excellenz des Staatsministers von Gossler).

2 PORZELLANTASSEN; alt Meissen. (Geschenk der Frau Martin Stettiner).

PORZELLANDOSE. Berlin XVIII. Jahrhundert. (Geschenk des Herrn Veitmeyer).

6 INDISCHE TÖPFERGESCHIRRE. Geschenk des Herrn Dr. Kling in Frankfurt a. M.

PORZELLANTELLER; alt Sèvres. (Geschenk des Grafen Waldburg Zeil).

MALEREI UND DRUCK.

2 FÜLLBRETTER EINES FRIESES, bemalt mit Halbfiguren. Nordtialien, XV. Jahrhundert. (Geschenk des Herrn von Beckerath).

STOFFMUSTERUNG der Japaner, dargestellt in den verschiedenen Stufen des Verfahrens der Färberei. (Geschenk des Herrn W. Joest).

PAPIERTAPETEN. Grössere Sammlung von Tapeten, welche im Anfang unseres Jahrhunderts in Kassel gedruckt sind. (Geschenk des Herrn Hofmalers Arnold).

Das Kunstgewerbe-Museum veranstaltete in dieser Zeit

(SONDERAUSSTELLUNG III.)

(vom 19. Januar bis 28. Februar).

LEDERTAPETEN UND BUNTPAPIERE. Dieselbe umfasste circa 200 Ledertapeten des XV. bis XVIII. Jahrhunderts nebst modernen Proben derselben Technik; ferner japanische gemusterte Leder und Leder-Imitationen; hinzugefügt waren ältere Leinentapeten mit aufgelegten Mustern, Deutsche Buntpapiere des XVII. bis XVIII. Jahrhunderts und einige ältere Papiertapeten.

Die älteren Gegenstände gehören sämmtlich dem Kunstgewerbe-Museum, können aber ihrer Natur nach nicht immer sämmtlich ausgestellt werden. Die Ledertapeten stammen zum grössten Teil aus zwei Sammlungen, erstens aus der 1800 erworbenen Sammlung Krauth mit 90 meist kleineren Proben von holländischen und deutschen Tapeten des XVII. bis XVIII. Jahrhunderts und zweitens aus der Sammlung Bardini in Florenz, welche 1882 durch gütige Vermittelung des Direktors Dr. Bode erworben wurde; die letztere besteht aus 100 Stücken von zum Teil grossem Umfang welche sämmtlich oder doch fast alle italienischer Herkunft sind.

Die Buntpapiere — über 400 Muster — sind allmählich zusammengetragen.

Katalog der III. Sonderausstellung mit technischen und historischen Einleitungen von J. Lessing. 24 Seiten. Berlin, Weidmannsche Buchhandlung 1883.

(SONDERAUSSTELLUNG IV.)

(vom 20. März bis 29. April).

FESTGESCHENKE Ihrer Kaiserlichen und Königlichen Hoheiten des Kronprinzen und der Frau Kronprinzessin bei der silbernen Hochzeit des hohen Paares.

Zu der Ausstellung, welche den grossen Lichthof des Museums völlig einnahm, waren von Höchster Seite alle diejenigen Geschenke, Adressen u. s. w. bewilligt worden,

welche durch ihre künstlerische Ausstattung bemerkenswert waren. Von der grossen Zimmerausstattung — das Geschenk der preussischen Städte — welche unter Leitung des Kunstgewerbe-Museums ausgeführt wird, konnten nur einzelne Teile ausgestellt werden, darunter das Modell der Uhr von Eberlein, zwei Stillleben von Hertel, Porzellangeräte, gemalt nach Skizzen von Adolf Menzel.

Unter den übrigen Stücken sind als Erzeugnisse heimischer kunstgewerblicher Arbeit besonders zu nennen: ein Flügel (Bechstein) nach einem Entwurf von Baurat Adolf Heyden, bemalt von Professor Ernst Ewald, grosser gestickter Ehrensitz nach einer Zeichnung von Baumeister Kuhn, zwei Wandleuchter in Porzellan bemalt nach Skizzen von Paul Meyerheim.

LESSING.

Vierter Jahrgang — No. 4. — 1. Oktober 1883

AMTLICHE BERICHTE

AUS DEN

KÖNIGLICHEN

KUNSTSAMMLUNGEN

DAS JAHRBUCH DER KÖNIGLICH PREUSSISCHEN KUNSTSAMMLUNGEN ERSCHEINT VIERTELJÄHRLICH ZUM PREIS VON 30 MARK FÜR DEN JAHRGANG.

I. KÖNIGLICHE MUSEEN IN BERLIN.

Eine Bereicherung vom höchsten Wert verdanken die Museen den Vermächtnissen, welche ihnen S. K. H. der hochselige Prinz Karl durch Höchstsein Testament vom 6. April 1879 zugewendet, und deren Annahme Sr. Maj. der Kaiser mittels Allerhöchsten Erlasses vom 22. März zu genehmigen geruht haben.

Die Museen erhielten durch diese Schenkung zwölf besonders kostbare und seltene Erzeugnisse China's und der ostasiatischen Länder: Vasen und Kannen teils aus Jade (Nephrit), teils aus Email cloisonné; die grössten dieser Gefässe sind fast zwei Meter hoch. Das weitere ergiebt der folgende Bericht der Ethnologischen Abteilung.

Von bedeutendem Wert ist ferner eine Tafel, auf welcher Goldschmuck aus Merovingischer Zeit, aus einem Grabe bei Rheims stammend, zusammengestellt ist: Goldringe mit spätrömischen geschnittenen Steinen, Fibulae und andere Zierrate, unter denen eine grössere runde Platte mit aufgesetzten Filigran-Arabesken und Steinen sich auszeichnet.

Unserer Zeit näher stehen 20 Kleinodien des XVI. Jahrhunderts, und ein Goldmedaillon mit den Bildnissen des Herzogs Johann Friedrich von Pommern-Stettin (geb. 1542, gest. 1600) und seiner Gemahlin Erdmut, der Tochter des Kurfürsten Johann Georg von Brandenburg. Dieser Medaillon hat eine goldene Einfassung, welche mit Email, Edelsteinen und Perlen verziert ist.

A. GEMÄLDEGALERIE.

Im verflossenen I. Quartal des Finanzjahres 1883/84 wurden die folgenden Gemälde erworben:

1. FILIPPINO LIPPI. Allegorie der Musik, ein zierlich durchgeführtes Temperagemälde, welches für die Berliner Galerie noch das besondere Interesse bietet, dass es die reizvoll-phantastische Auffassung allegorischer Motive durch die italienische Frührenaissance, die bisher in der Sammlung fast ganz fehlten, in besonders ansprechender Weise vergegenwärtigt.
2. ALBRECHT DÜRER. Brustbild des Nürnberger Patriziers Jakob Muffel, gemalt im Jahre 1526. Erworben auf der Versteigerung Narischkin zu Paris im April d. J.; früher in der Schönborn'schen Galerie zu Pommersfelden. Im gleichen Jahre gemalt wie Dürers Meisterwerk unter seinen Bildnissen, das Holzschuher-Porträt, jetzt im Germanischen Museum zu Nürnberg, steht es demselben nur in der etwas schweren rötlichen Fleischfarbe und der weniger ansprechenden Persönlichkeit nach, hat dagegen den Vorzug besserer, fast tadelloser Erhaltung.

Der KATALOG der Gemäldegalerie wurde in zweiter Auflage bis auf die Korrektur der letzten Bogen fertig gestellt, so dass seine Ausgabe noch im August erfolgen kann.

In den beiden nach Norden gelegenen Oberlichtsälen wurde Ende Juni mit der Ausschlagung der Wände mit neuem Stoff, und gleichzeitig auch mit der definitiven Behängung

derselben der Anfang gemacht. Noch im Laufe des Juli werden diese beiden Säle und der neue kleine nach dem Hof liegende Oberlichtsaal, welcher die ältesten italienischen Gemälde aufnehmen soll, sowie der Gang hinter den neuen Kabinetten der Ostseite fertig behängt und dem Publikum wieder eröffnet werden. Es wird damit die Aufstellung aller für die Nord- und Ost-Flügel der Galerie bestimmten Gemälde (Germanische Schulen) definitiv abgeschlossen sein. Nur wird noch im Herbst nach erneuter Herrichtung des sogenannten Tiede'schen Oberlichtsaales der Inhalt dieses Saales mit den im sogenannten Rubens'schen Oberlichtsaal enthaltenen Gemälden ausgetauscht werden, so dass dann sämmtliche Gemälde der Germanischen Schulen auf der einen Seite der Galerie vereinigt sein werden.

Der Umbau der westlichen Kabinette, aus denen zwei kleinere Oberlichtsäle und drei Kabinette in der Form und Ausstattung der nach Osten liegenden Kabinette hergestellt werden sollen, wurde im Juni begonnen.

I. V.
BODE.

B. SAMMLUNGEN DER SKULPTUREN UND GIPSABGÜSSE.

I. ABTEILUNG DER ANTIKEN SKULPTUREN.

An ORIGINALEN wurde im laufenden Quartal im Pariser Kunsthandel das Fragment einer nur gemalten attischen Grabstele aus dem V. Jahrhundert v. Chr. gekauft, auf welcher ein Jünglingskopf noch kenntlich ist. Die übrigen Erwerbungen waren GIPSABGÜSSE und zwar:

Aus Athen: zwei thessalische Grabstelen (Mitt. ath. Inst. VII Taf. I. II). Relief im Piräusmuseum mit der Unterschrift *Διόνυσος* u. s. w. (Mitt. ath. Inst. VII Taf. XIV). Der Plutosknabe aus der Gruppe des Kephisodot daselbst (Mitt. ath. Inst. VI Taf. XIII, 1).

Aus dem British Museum: Grabrelief des Arztes Iason (Panofka Musée Pourtalès Taf. XXVI), römischer Porträtkopf (Anc. marbles of the Brit. Mus. XI Taf. XXXI).

Aus Rom: Panskopf in Villa Borghese (s. Braun Ruinen u. Museen Roms S. 537, 10).

Aus Smyrna: Bruchstück eines Sarkophags mit Kampfscene.

Aus Dresden: Männlicher Kopf zum kleinen Friese des pergamenischen Altars gehörig, im Besitze des Herrn Geheimrat Fiedler.

Als Geschenk des amerikanischen archäologischen Instituts gingen ein die Abgüsse von zwei neugefundenen Friesplatten aus Assos (Investigations at Assos Taf. 15. 16), und von Herrn Professor Mommsen der Abguss eines Militärdiploms Kaiser Domitians im Museum zu Pest.

Ausgestellt wurden die Humann'schen Abgüsse von Reliefs zu Bogasköi und ein Teil des Monumentum Ancyranum; die Originalplatten des Humann'schen Abgusses dieser Inschrift wurden in einem eigenen Schrank geordnet untergebracht und so der Benutzung zugänglich gemacht. Dieselbe fand zunächst durch Herrn Mommsen unter Mitwirkung des Herrn von Domaszewski behufs einer neuen Ausgabe der Inschrift statt.

An den ORIGINALSKULPTUREN wurden zum grossen Teile kurze erklärende Unterschriften angebracht.

Die Redaktion des grossen Katalogs, zu dessen illustrierter Herstellung unter Mitwirkung des Herrn Professors Jacoby die ersten Versuche gemacht wurden, geht ihrem Ende entgegen.

Die pergamenischen Gigantomachiereliefs wurden behufs Einordnung des Stückes mit dem sogenannten Boreas grösstenteils umgelegt; die kleine Beschreibung der pergamenischen Skulpturen wurde am 1. Juli in sechster Auflage ausgegeben. Gegen die Urheber eines Nachdrucks dieser Beschreibung erfolgte die gerichtliche Verurteilung.

Die Werkstatt war ausser ihrer Arbeit an den pergamenischen Reliefs mit der Herrichtung der kyzikenischen Bronze und mit der Restauration eines attischen Grabreliefs beschäftigt, konnte sich auch der Sammlung moderner Skulpturen und dem Antiquarium nützlich erweisen; von einer Porphyrstatue wurden die Ergänzungen entfernt.

Die Herstellung eines ganz neuen, von dem der Sammlung moderner Skulpturen getrennten Inventariums wurde zunächst für die Gipsabgüsse begonnen.

Herr Wolters aus Bonn war im Auftrage der Generalverwaltung mit einer neuen Be-

arbeitung des Werkes von Friederichs: Berlins antike Bildwerke Band I, welche als amtlicher grosser Katalog der antiken Gipsabgüsse herausgegeben werden soll, beschäftigt.

In Pergamon haben die Ausgrabungen, in Vertretung des auf einer Reise nach Kurdistan begriffenen Herrn Humann von Herrn Bohn unter Assistenz des Herrn Fabricius geleitet, seit dem 1. Mai wieder ihren Fortgang genommen, und die Aussicht, namentlich kleine Bruchstücke zur Gigantomachie zunächst am Westabhange unterhalb des Altarplatzes zu finden, ist bisher nicht getäuscht worden.

CONZE.

II. ABTEILUNG DER MITTELALTERLICHEN UND RENAISSANCE-SKULPTUREN.

Während im letzten Quartal des Finanzjahres 1882/83 für die Abteilung keinerlei Erwerbungen hatten gemacht werden können, wurden im verflossenen Vierteljahr angekauft:

An ABGÜSSEN:

1. Der Abguss von der Gruppe der Begegnung der Maria und Elisabeth, deren Original aus bemaltem und glasiertem Thon sich in San Giovanni fuorcivitas zu Pistoja befindet; in Empfindung, Anordnung und Durchbildung eine der schönsten Gruppen der Renaissance. Angeblich vom Maler Fra Paolino da Pistoja modelliert und in der Robbia-Werkstatt bemalt und glasiert.
2. Der Abguss eines jugendlichen weiblichen Kopfes; das Original im Museum zu Lille, in Wachs ausgeführt und bemalt. Eine sehr ausgezeichnete Arbeit aus der zweiten Hälfte des Quattrocento, irrtümlich Raphael zugeschrieben.
3. Der Abguss eines kleinen Flachreliefs, Silen von Amoretten gezogen, im Bargello zu Florenz; angeblich von Donatello.

An ORIGINALEN wurden folgende Erwerbungen gemacht:

1. Holzstatue der Madonna von Tilman Riemenschneider, ein frühes tüchtiges Werk des Künstlers, etwas unter Lebensgrösse; erworben in Tauberbischofsheim.
2. Zwei kleine Holzstatuetten weiblicher Heiliger, bayerische Arbeiten vom Ende XV. Jahrhunderts; in München erworben.
3. Gruppe von zwei klagenden Frauen, wohl von einer Kreuzigung stammend. Nordfränkische Arbeit vom Ende des XV. Jahrhunderts. Erworben in München.
4. Vier Elfenbeinreliefs, unter denen namentlich das Reliefporträt eines Rundinelli aus Florenz als italienische Arbeit des XV. Jahrhunderts durch seine Meisterschaft wie durch seine Seltenheit von grossem Interesse ist.
5. Fünfzehn Placketten in Bronze und Blei welche der Königlichen Sammlung bisher fehlten; darunter verschiedene Unica des XV. Jahrhunderts von hervorragender Schönheit.
6. Marmorrelief der Madonna in einem Cherubimkranz; von einem namenlosen, aber häufig vorkommenden florentiner Meister des XV. Jahrhunderts in Anlehnung an Mino und A. Rossellino. Ansprechendes Werk dieses leicht etwas karrikierenden Künstlers.
7. Fünf bemalte Stuckreliefs, italienische Arbeiten des XV. Jahrhunderts; darunter eine kleine Kreuzigung nach Donatello, und eine sehr ansprechende grössere Pietà, im Charakter des Giov. Bellini. Erworben in Florenz.
8. Bronzepferd, etwa 25 cm hoch, eine Arbeit vom Anfange des XII. Jahrhunderts und von besonderem Interesse, da sie unmittelbar unter dem Einflusse Leonardo's entstanden ist, dessen in Zeichnungen uns erhaltenen Typus des Pferdes diese Bronze beinahe treu wiedergiebt. Erworben in Florenz; früher im englischen Privatbesitz.
9. Zwei Statuetten aus griechischem Marmor, altburgundische Arbeiten des XIV. Jahrhunderts.
10. Reliefporträt eines Mannes, aus Marmor; sienesische Arbeit aus dem XV. Jahrhundert, vielleicht von Federighi. Aus Siena stammend.

BODE.

C. ANTIQUARIUM.

Die Erwerbungen des Antiquariums im oben angegebenen Zeitraume verteilen sich dem Material nach folgendermafsen:

GOLD: Armband mit einem vorzüglich gearbeiteten Gazellenkopf aus Griechenland.
Feingearbeitete archaische Fibula nebst zwei Lockenhaltern aus einer tomba a cassone in der Polledrara bei Vulci.

GEMMEN: Gemme mit indosassanidischer Schrift.

BRONZEN: Graburne aus Capua mit graviertem Ornamentfries und einem Deckel, auf dem ein Tubabläser mit drei Pferden dargestellt ist.

TERRAKOTTEN:

a) Mehrere Figuren aus Böotien und Korinth.
b) Terrakotten aus Myrina (Genrebilder, wie sitzender Knabe mit Hahn, den er füttert; Knabe mit Gans, Schauspieler, Silen mit Füllhorn, bogenspannender Eros).
c) Erwerbungen aus der Sammlung Lécuyer; meist auch aus Myrina. Hauptstück: Gruppe von Pan und Nymphe. Ferner trauernde Frau an einem Grabstein. Archaischer Herakles. Karikaturen. Eros und Silen u. A.
d) Terrakotten aus Tarent: ein fast lebensgrosser Jünglingskopf schönsten Stils; (IV. Jahrhundert v. Chr.). Stirnziegel mit gehörntem Dionysos in weiblichen Formen.

VASEN: Altertümliche grosse Schale aus Korinth. Gefässe lokalen Stils aus Böotien.

GLAS: Kleine Platten mit gestempeltem Bildwerk. Kleine Köpfe; aus Griechenland.

E. CURTIUS.

D. MÜNZKABINET.

Das Münzkabinet hat in den Monaten April bis Juni eine Anzahl unbedeutender Geschenke und einige wertvolle Ankäufe zu verzeichnen.

Ein neu zu Tage gekommener Doppelstater des Seleucus Nikator, des Gründers der syrischen Dynastie, hat den Kopf des Herakles gleich den Silbermünzen Alexanders des Grossen, aber mit den Elephanten-Exuvien bedeckt; auf der Kehrseite ist die Nike der Stateren Alexanders, und neben ihr im Felde der Pferdekopf mit Stierhörnern, welcher auf einer anderen Goldmünze desselben Seleucus den Typus bildet. Die Beibehaltung der Typen Alexanders beweist, dass dieser Doppelstater des Seleucus, gleich manchen Münzen des Ptolemäus Soter und des Lysimachus mit Alexanders Typen, dem Beginn der Diadochen-Prägung angehören wird; erst nach einiger Zeit wählte jeder dieser Könige sich einen eigenen Typus. Unsere Münze ist aufschriftlos — die Aufschrift fehlt nicht etwa zufällig — dies ist ungewöhnlich; vielleicht erklärt es sich dadurch, dass Seleucus, als er diese Münze prägte, sich noch nicht vollberechtigt fühlte. Sicher ist, dass auch in diesen Reichen die älteren Münzen die kürzere Aufschrift haben; zuerst wurde allein der Name geschrieben, dann tritt der Königstitel hinzu, zuletzt die Ehrennamen.

Britische Goldmünzen der Könige Dubnovellaunus, welcher auf dem Monument von Ancyra Domnobellanus genannt ist, und Verica füllten Lücken in dieser Reihe seltener Münzen.

Unter den wenigen römischen Münzen befinden sich zwei wertvolle. Die erste ist ein Aureus des Allectus, welcher zur Zeit Diocletians in England Kaiser ward, nachdem er den Carausius ermordet hatte. Die Sammlung besass noch keine seiner seltenen Goldmünzen.

Noch merkwürdiger ist ein Bronzemedaillon, welcher uns aus Agram zukam, und einen bisher unbekannten Prinzen aus der Familie des Gallienus kennen lehrt. Auf der Vorderseite ist das Brustbild dieses Kaisers, auf der Kehrseite ein Triumphwagen, auf welchem er und vor ihm ein Knabe steht, den die Umschrift Marinianus nennt. Keine einzige der vielen Tausende römischer Münzen, welche nach Augustus und bis zum Ende des Weltreichs geprägt worden sind, hat den Namen eines Consuls oder anderen Beamten, sondern alle haben die Namen der Kaiser und ihrer Familienglieder. Diese Regel gilt ausnahmslos, und dadurch ist erwiesen, dass Marinianus ein Prinz aus dem Hause des Gallienus war, wohl ein Sohn oder Enkel, dem dieser Medaillon gewidmet ist. Dies wird dadurch um so wahrscheinlicher, dass auch eine Mariniana zu dieser Familie gehört hat, der Name also hier nachweislich

vorkommt. Dass dieser Prinz bisher unbekannt war, ist nicht auffallend, denn auch Mariniana ist nur durch Münzen bekannt, weder Inschriften noch Schriftsteller erwähnen sie, wie überhaupt die Geschichte dieses Kaiserhauses dunkel ist.

Aus einem in Köthen ausgegrabenen Schatz von mehr als hundert Goldmünzen, die bis in die Zeit des dreissigjährigen Krieges hinabreichen, wurden vier Stücke erworben, drei von vaterländischen Städten, deren Goldmünzen noch fehlten: Goslar, Halberstadt, Erfurt, und eine von Aachen, alle von grosser Seltenheit.

Unter einigen deutschen Medaillen des XVI. Jahrhunderts zeichnet sich eine der Kurfürstin Sophia von Sachsen, der Tochter unseres Kurfürsten Johann Georg aus, ein Werk des vortrefflichen Tobias Wolf.

Zwei arabische Goldmünzen sind hervorzuheben, beide Zeugen des Zusammenstosses des Islam mit den Nachbarvölkern. Ein im Jahre 98 der Flucht (716—717) in Spanien geprägter goldener Solidus hat lateinische und arabische Aufschrift. Ein fast 500 Jahre späteres Goldstück ist von Mohammed ibn Sam, dem Eroberer Indiens für das Reich Kanauj geprägt; es ist den Münzen der besiegten einheimischen Herrscher nachgebildet, hat indische Aufschrift, und, den Vorschriften des Islam widersprechend, das Bild der indischen Göttin Lakschmi.

J. FRIEDLAENDER.

E. KUPFERSTICHKABINET.

In den Monaten April bis Juni 1883 wurden u. A. folgende Erwerbungen gemacht:

DECKFARBENMALEREI.
(Miniatur.)

SCHULE DES ROGER VAN DER WEYDEN: Die Kreuzabnahme; den darauf befindlichen Wappen nach angefertigt für Eleonore von Portugal († 1467), Gemahlin Kaiser Friedrichs III. Vielleicht aus einem Missale. Pergament 257/197.

KUPFERSTICHE.

RAIMONDI, Marcantonio: Der junge Mann mit der Laterne. B. 384.

DERSELBE: Sieben Papstbildnisse. P. 292/297; und ein zu derselben Folge gehörendes unbeschriebenes, Julius II. darstellend.

LEYDEN, Lucas Jacobsz van: Loth mit seinen Töchtern. B. 16.

DERSELBE: Der verlorene Sohn. B. 78.

DUVET, Jean: Der Sturz Babylons. B. 30.

ZÜNDT, Matthias: Die Belagerung von Szigeth. Radierung. A. 32.

DERSELBE: Die Belagerung von Gotha. Rad. A. 36.

DERSELBE? Die Wirkungen des Weines. Rad. Andr. App. 4.

EISENHUT, Anton: Bildniss des Renoldus Lupus. 8°.

LEU, Thomas de: Bildniss des Louis Servin. Rob.-D. 486. I. Zustand.

WIERIX, Joh., Hieron. und Anton: Sieben Bildnisse. A. 1858, 2005, 2008, 2013, 2014, 2016, 2046.

MULLER, Harmen: Bildniss des Alexander Farnese. Fol.

MATHAM, Jacob: Fünf Bildnisse. B. 169 und vier unbeschriebene in 4°.

REMBRANDT HARMENSZ VAN RIJN: Ansicht von Omval. B. 209, Bl. 312.

LASNE, Michel: Ludwig XIII. zu Pferde. 1634. Gr. Fol.

ROULLET, J. L.: Ludw. XIV. Halbfigur. Gr. Fol.

SIMON, P.: Derselbe. Brustbild. Fol. Max.

POILLY, N. de: Maria Theresia, Königin von Frankreich. Brustbild. Gr. Fol.

VERMEULEN, C.: J. A. de Mesmes. Fol.

CHODOWIECKI, Daniel: Sophiens Reise nach Memel. E. 182. I. Zustand.

HOLZSCHNITTE.

DEUTSCHE SCHULE XVI. JAHRH: Bildniss des Ulrich von Hutten. Kl. Fol.

DESGLEICHEN: David Burglin. 1577. Kl. 4°.

DESGLEICHEN: Balth. Rueffer. 1599. Kl. 4°.

(AMMAN, JOST): Plinius' Bücher . . von der Natur . . der Creaturen. Frankfurt a. M. 1565. Fol. Andr. 239. I. Ausgabe.

PHOTOGRAPHIEN.

CHENNEVIÈRES: Les dessins du Louvre. Fol.

CHODOWIECKI, Daniel: „Von Berlin nach Danzig", 1773. Fol.

WOLGEMUT, Michael: Der Altar in der Kirche zu Schwabach.

LIPPMANN.

F. ETHNOLOGISCHE ABTEILUNG.

I. ETHNOLOGISCHE SAMMLUNG.

Durch den Königlichen Museen gnädigst zugewendetes Wohlwollen Sr. Königlichen Hoheit des Hochseligen Prinzen Karl ist, wie bereits an der Spitze dieser Berichte hervorgehoben wurde, während des laufenden Quartals der Ethnologischen Abteilung eine Bereicherung zugegangen, unvergleichbarer Kostbarkeit, die auf irgend einem anderen Wege zu schaffen, keine Aussicht gewesen sein würde. Sie schliesst sich eng denjenigen hervorragenden Stücken an, die sich zum Teil bereits seit dem vorigen Jahrhundert in altem Besitz befinden, auf die damalige Vereinigung mit der Silberkammer des Königlichen Schlosses zurückweisend, und auf dankbare Erinnerungen an höchste und allerhöchste Gunstbezeugungen, welche damals bereits gespendet wurden.

Dieser in die Ethnologische Sammlung übergegange Schatz begreift im Einzelnen folgende Stücke:

1. Grosses Räucherbecken auf drei Füssen. Kupfer, ganz mit Zellenschmelz bedeckt (Blumen, Arabesken, Fische); Deckel teilweise durchbrochen, oben ein koreanischer Löwe; mit Deckel 106 cm hoch. Gegenstück zum folgenden. Mit Holzsockel.
2. Gegenstück zum vorigen.
3. Kupfer, ganz mit Zellenschmelz bedeckt (Blumen und Vögel auf goldgemustertem Grunde); mit zwei Griffen. Deckel in einen birnförmigen Knopf auslaufend. Der Rand unter dem Deckel trägt zwei Inschriften in alten Charakteren. Mit Deckel 140 cm hoch. Mit Holzsockel.

   Diese Räuchergefässe dienen zugleich zum Erwärmen der Zimmer und dürften nach der von den Mitgliedern der chinesischen Gesandschaft (im Jahre 1879) geäusserten Ansicht aus einem der kaiserlichen Paläste des chinesischen Reiches stammen.
4. Mit Griffringen. Kupfer, mit Zellenschmelz bedeckt (Blumen-Arabesken). Deckel durchbrochen, oben ein Löwe. Mit Deckel 99 cm hoch. Auf Holzsockel. Ursprünglich im Sommerpalast Yüen Mien Yüen befindlich und mit den Beutestücken aus demselben damals nach Europa gelangt.
5. Schmuckgefäss in Gestalt eines grossen Flaschenkürbis. Kupfer, ganz mit Zellenschmelz bedeckt (Blumen-Arabesken). Mit Deckel 105 cm hoch.
6. Gegenstück zum vorigen.
7. Grosse Vase, Körper kugelförmig, Hals schlank cylindrisch, ganz mit Zellenschmelz bedeckt (landschaftliche und figürliche Darstellungen, um den Fuss buddhistische Symbole). Zwei Fledermäuse als Griffe. 163 cm hoch.
8. Gegenstück zum vorigen.
9. Schmuckgefäss, cylindrischer Hohlkörper, aus Jade geschnitten, mit Figuren und Landschaft; durch moderne europäische Bronze-Fassung zu einer Kanne gestaltet. Gesammthöhe 81 cm, Höhe des Jade-Cylinders 17,5 cm.
10. Vase aus Jade, bauchig, Querschnitt schmale Ellipse; als Griffe zwei Elephantenköpfe mit beweglichen Ringen. Auf europäischem Bronzefuss. Höhe mit Fuss 41 cm.
11. Gegenstück zum vorigen, bauchig, Querschnitt schmale Ellipse; als Griffe zwei Elephantenköpfe mit beweglichen Ringen. Auf europäischem Bronzefuss. Höhe mit Fuss 41 cm. Gegenstück zum vorigen. Diese beiden Vasen datieren aus der Regierungszeit Kien-long's (1736—1795).
12. Tierfigur aus Jade. Ruhender Büffelstier, in der für Nandi, das heilige Vehikel Siwa's, charakteristischen Haltung, welche auch in den astrologischen Tieren des ostasiatischen Cyclus wiederkehrt. 37 cm lang, 15 cm hoch. Mit Untersatz aus schwarzem und vergoldetem Holz.

Diese Prachtstücke waren bisher dem Schmuck des prinzlichen Palais eingereiht, und werden zum Teil unter denselben gün-

stigen Verhältnissen nach Berlin gekommen sein, wie so manche andere der ostasiatischen Wertstücke früherer Silberkammern.

Wie Obiges auf vergangene Zeiten zurückführt, in denen bereits gesicherte Fundamente gelegt wurden für den folgenden Ausbau der ethnologischen Studien, so haben diese in dem Sinne ihrer neuen Entfaltung, gleichfalls während des verflossenen Quartals einen Zuwachs höchsten Wertes erhalten. Es sind dies die durch Leutnant Wissmann auf seinem glorreichen Entdeckungszuge durch AFRIKA der Wissenschaft, als ursprüngliche, geretteten Materialien aus bisher noch gänzlich unbetretenen Gebieten des dunklen Kontinents. Solche zu erreichen, ist ihm durch Festhaltung des Programms gelungen, das ein Eindringen vom Westen her zur Aufgabe stellte. In der Erwartung auf Festhaltung an diesem (von der Afrikanischen Gesellschaft bei ihrer Begründung bereits aufgestelltem) Programm, darf auch hoffnungsvoll den weiteren Schritten des Reisenden Flegel entgegengesehen werden, der sich jetzt bereits in Adamaua an der Grenze des Unbekannten bewegt, und das Königliche Museum mit lehrreichen Serien versehen hat, sowohl von den einzelnen Stämmen, wie von den Herrschern in den dortigen Feudalstaaten, seit den Eroberungen der Fulah.

Besonders durch die Thätigkeit Dr. Böhms ist eine reichhaltige Sammlung eingelaufen aus den östlichen Stationen der Afrikanischen Gesellschaft, nicht nur von den Wanyamuezi, in deren Gebiet sie begründet wurde, sondern auch aus den von hier aus sich öffnenden Handelswegen. Anderes hat Dr. Fischer, der jetzt auf einer selbstständigen Expedition befindlich ist, aus Erwerbungen in Zanzibar zugefügt.

Aus ASIEN bleibt zunächst ein Geschenk zu erwähnen, womit der zweite König von Siam die Abteilung begünstigt hat, dann eine uns durch Vermittelung des Herrn Dr. Jagor zugegangene Sammlung aus den Nicobaren von Herrn Roepstorff, dessen Name bereits für frühere Zuwendungen ehrenvoll verzeichnet steht. Gütiger Teilnahme des deutschen Konsulates in Amoy ist eine durch Herrn Kleinwächter in Takao beschaffte Sammlung aus Formosa zu danken; wenn auch wenige Stücke, doch jedes kostbar, weil aus dem Innern dieser unbekannten Insel alles originell und neu ist.

Aus JAPAN konnte eine lebensgrosse Nachbildung des im Joshidi-Tempel zu Kioto als Gongen-Sama verehrten Gesetzgebers Japans, des Taikun Jyeyashu, des Gründers Jeddo's, erworben werden. Der für wissenschaftliche Zwecke in anerkennenswerter Weise zu Diensten gestellten Thätigkeit Herrn Dr. Jacobi's (der bei Professor Virchow's Durchreise nach dem Kaukasus sich dafür erbot) ist Uebernahme zu danken zweier der auf den pontischen Steppengegenden den Zug der Wandervölker bezeichnenden Steinfiguren, sog. Kamienne Baby (oder Jaga Baba).

In AMERIKA hat Herr Konsul Gericke in St. Louis sich im Interesse der ethnologischen Sammlungen (wie bei seinem Hiersein besprochen) mit dem amerikanischen Gelehrten und Reisenden Herrn Bandelier in Beziehung gesetzt, der aus seinem jetzigen Aufenthalt eine Sammlung von den Navajos, Pueblos etc. eingeschickt hat. Für das, trotz seines Reichtums an Altertümern noch wenig für solche in den Museen bekannte Honduras hat Herr Fritzgärtner sich bei seiner Rückkehr dahin zur Mithilfe erboten, auch ein paar kleine Stücke, wie sie grade in seinem Besitz waren, uns bereits übergeben. Endlich konnte im Austausch mit dem Hamburger Museum, das die Dubletten der Alaska-Sammlung der Herren Gebrüder Krause übernommen, einiges davon auch dem hiesigen Museum eingefügt werden.

In Süd-Amerika sind uns durch geneigte Gönnerschaft des Herrn Konsuls Wagner in Arequipa mehrere ausgesucht schöne Stücke zugegangen, die besonders schätzenswert sind, weil aus dem Kulturkreis Cuzko's stammend, dem Herrschersitz der Inca, und zugleich ist für weitere grossartige Bereicherungen von dort erfreuliche Hoffnung gewährt. Ebenso hat Herr Dr. Lührsen, früher Minister-Resident in Lima, seinen bisherigen Geschenkgaben fernere hinzugefügt.

Ein bedeutsamer Erfolg ist erzielt nach langer Korrespondenz, durch die trotz der entgegenstehenden Schwierigkeiten fortdauernd zugewendete Unterstützung der Kaiserlichen Botschaft in Buenos-Ayres. Es ist gelungen einen Reisenden, Herrn Rohde, auszusenden, von dem kürzlich, aus bisher unvertretenen Gebieten in der Richtung des Gran chaco (eine vagina gentium des dortigen Völkerlebens), wichtige Sammlungen zugegangen sind, und gleichzeitig werden die, welche unter der freundlichen Vermittelung des Herrn Dr. Staudinger durch Herrn Dr. Hähnel vorbereitet

sind, zur Aufhellung anderer dunkler Punkte in Südamerika beitragen: von dorther nämlich, wo am Alto-Amazonas mit den aus den hochgelegenen Kulturländern abströmenden Flüssen, auch Einflüsse der Chibchas Quechua, Cara unter den Indianern Brasiliens erkennbar sein mögen.

Als bedeutsamstes Ereigniss für die Geschichte der Ethnologie ist, unter wohlwollender Aufnahme einer daraufhin gerichteten Eingabe, die von der Kaiserlichen Admiralität veranlasste Erforschung der Osterinsel zu betrachten, da die so gewonnenen Sammlungen beitragen werden, die vielfachen und eigentümlichen Probleme zu klären, welche sich extensiv und intensiv, mit diesem einsamen Punkt des stillen Oceans verknüpfen und seit der Entdeckung desselben ihre, bis dahin ungelösten, Fragen stellen.

Für die Sammlungen aus EUROPA hat Herr von Schulenburg Teile einer geschnitzten Kunkel geschenkt, aus den dahinschwindenden Resten unseres Volkslebens.

II. NORDISCHE ALTERTÜMER.

In der prähistorischen Abteilung hat der Königliche Oberförster Frank in Schussenried den dortigen Pfahlbau durch interessante Stücke illustriert. Ausserdem stehen Geschenke zu verzeichnen von Herrn Rittergutsbesitzer Krug auf Haus Jessen bei Sommerfeld, von Herrn Rektor Dr. Weineck in Lübben, Herrn Dr. Gomer Brunius in Landskrona. Angekauft wurden fränkische Altertümer und eine Sammlung aus Posen, sowie eine Urne nebst Fibel aus Stendal. Auf Verfügung des Königlichen Unterrichts-Ministeriums wurde die Nachbildung eines Bronzeringes aus dem Museum in Hannover dem hiesigen überwiesen.

A. BASTIAN.

G. AEGYPTISCHE ABTEILUNG.

Das verflossene Vierteljahr brachte der Abteilung mehrfachen Zuwachs. Aus der G. Posno'schen Sammlung ägyptischer Altertümer, deren Versteigerung im Mai d. J. in Paris stattfand, wurde der Direktorialassistent Dr. Stern beauftragt, eine Anzahl Nummern zu erstehen, bei deren Auswahl die Rücksicht auf inschriftlichen und historischen Charakter vorwalten sollte. Es wurde eine Bronzestatuette erworben, welche in ansprechender Ausführung und tadelloser Erhaltung einen knieenden, in den vorgestreckten Händen Opferschaalen haltenden König mit der oberägyptischen Krone darstellt, den eine Inschrift am Gürtel als den „König Sent" bezeichnet. Diese Statuette, welche vergoldet war, ist eine gleichzeitige Arbeit, und als solche das älteste Denkmal des ägyptischen Bronzegusses; denn Sent ist der manethonische König Sethenes der II. Dynastie, dessen Andenken auch noch in späterer Zeit als eines um die alte Literatur verdienten Königs gepflegt wurde. Eine andere wohlerhaltene Königsstatue, aus Kalkstein, 0,32 hoch, stellt einen König der XVIII. Dynastie dar, dessen Name jedoch auf dem Rückenpfeiler geflissentlich abgeschabt ist; auch diese lässt Spuren von Vergoldung erkennen. Ein altertümliches Sitzbild aus Kalkstein, einen halben Meter hoch, ist das eines königlichen Enkels Thentha, der unter der IV. Dynastie lebte; eine Statuette aus schwarzem, hartem Steine mit charakteristischem Kopfe gehört ebenso wie zwei fragmentierte Statuen mit Inschriften der XXVI. Dynastie an. Eine ansehnliche Alabastervase von 0,58 Höhe trägt die Namensschilder Ramses' IV. und die Angabe ihres Gehaltes von 40 Hin.

Unter den Stelen und Gedenktafeln aus Kalkstein ist das alte Reich durch die Darstellung eines Mannes vor dem Opfertische, die XXII. Dynastie durch eine Opferdarstellung des Königs Takelothis, die XXVI. Dynastie durch zwei interessante Stelen vertreten. Die eine aus dem 51. Jahre Psammetichs I. berichtet in zehnzeiliger Inschrift vom Bau eines Heiligtums, die andere aus dem 32. Jahre des Amasis in siebenzeiliger Inschrift über einen Bau in der Stadt Bubastis. Von zwei funerären Opferstelen ist eine besonders hervorzuheben, da auf ihr der unterägyptische Gott Seth, „der Herr von Chepschet", mit hoher Krone und gehörnt erscheint. Weiter ist ein Reliefbild des Gottes Besa mit dem Schwerte zu erwähnen, ferner ein grosser Scarabaeus Amenophis' III. mit der Inschrift über die von demselben erlegten Löwen, zwei kleinere mit dem Namen des Königs Snefru und des Mencheres, die beide der IV. Dynastie angehören, ein hölzerner Fisch von 0,47 Länge ist bunt bemalt und

beschrieben und ein Frauenkopf mit vergoldetem Gesicht von einer Mumienhülle aus Pappwerk, ist sehr wohl erhalten.

Gleichfalls in Paris von dem dortigen Händler H. Hoffmann, wurden 25 beschriebene Ostraca gekauft, meist mit koptischen Aufschriften brieflicher Art.

Aus dem Nachlasse des vormaligen preussischen Generalkonsuls in Aegypten, Theremin, wurde ferner eine Sammlung kleiner Altertümer erworben. Sie enthält unter 31 Bronzen eine merkwürdige Statuette der Isis im Stile der spätesten Kunstepoche. Unter den steinernen Gegenständen verdient ein Marmorkopf, bärtig und gelockt, des Zeus-Serapis, ausgezeichnet zu werden und unter den Smaltfiguren ein kleiner Affe in sitzender Stellung, der in der einen Hand eine längliche Frucht hält und mit der anderen eine rundliche zum Munde führt, ein seltenes und gut erhaltenes Stück. Dazu kommen eine Anzahl Smaltfiguren und gegen 40 kleine und kleinste Amulette, worunter drei Scarabäen mit Inschriften. Eine kleine Aegis mit diskustragendem Katzenkopfe und einer Oese zum Aufhängen an der Rückseite ist aus Electrum.

Auch die Sammlung unserer Gipse ist kürzlich durch vier wohlgelungene Abgüsse aus London vermehrt worden. Obenan steht die berühmte Statue des Nilgottes Hâpi, der viele Pflanzen und Geflügel auf einer Opfertafel trägt. Es ist das in Karnak von Salt aufgefundene Denkmal das Weihgeschenk eines auf demselben abgebildeten Prinzen Sesonchis und durch seine Inschriften für die Geschichte der XXII. Dynastie von besonderer Wichtigkeit. Die Reihe der Statuen Ramses II. ist nun durch den Abguss der in Elephantine gefundenen vervollständigt, die den König als Osiris darstellt. Eine Büste des Nectanebos mit dem Thronschilde auf dem Gürtel, ist für den Stil seiner späten Epoche lehrreich, desgleichen eine intercolumnare Tafel aus einem Tempel mit doppelter Darstellung des opfernden Psammetich I.

Sechs Photographien von den drei ersten Blättern eines griechisch-ägyptischen Papyrus, magischen Inhalts, welchen Prof. A. Schöne auf der Bibliothèque nationale in Paris für Dr. Erman anfertigen liess, wurden für die Sammlung gekauft.

Der Stud. Wilcken untersuchte sorgfältig und mit Gewinn die griechischen Papyrusfragmente von Fayyûm aus der Zeit des Commodus, welche Censuslisten enthalten.

LEPSIUS.

II. KÖNIGLICHE NATIONAL-GALERIE.

Die Sammlungen erfuhren in der Zeit vom 1. April bis 30. Juni d. J. folgende Bereicherungen durch Ankäufe:

A. ÖLGEMÄLDE.

ACHENBACH, Andreas: „Holländischer Hafen", gemalt nach Bestellung.

ROSENFELDER: „Kurfürstin Elisabeth von Brandenburg nimmt heimlich das Abendmahl in beiderlei Gestalt im Jahre 1528".

(Dieses Gemälde wurde dem Königl. Konsistorium zu Königsberg zum Schmuck des neuen Sitzungssaales im dortigen Königlichen Schlosse überwiesen.)

L. GEY: „Luther mit seinen gelehrten Freunden bei der Bibel-Uebersetzung". Figuren $^1/_3$ lebensgross. (Der Luther-Sammlung zu Wittenberg zur Aufstellung überwiesen.)

Gesammtaufwand 45 900 Mark.

B. SKULPTUREN, C. KARTONS

(Keine.)

D. HANDZEICHNUNGEN.

v. DEUTSCH, R.: 6 Blatt mythologische Kompositionen, Federzeichnungen.

MENZEL, Ad.: 5 Blatt Entwürfe für das lithographische Werk: Denkwürdigkeiten aus der Brandenburgischen Geschichte. Feder-, Blei- und Tuschzeichnungen.

Gesammtaufwand 9000 Mark.

Da die bisherige Dekoration der Cornelius-Säle sich als ungünstig für die darin aufgestellten Kartons erwiesen hat, wurde zunächst der erste Corneliussaal einer Umgestaltung unterworfen, durch welche an

Stelle der bisherigen matten Farbenstimmung des Raumes eine intensivere farbige Behandlung getreten ist. Eine entsprechende Veränderug des zweiten Corneliussaales ist für das künftige Jahr vorbehalten.

JORDAN.

III. SAMMLUNG DES KUNSTGEWERBE-MUSEUMS.

In der Zeit vom 1. April bis 30. Juni wurden sämmtliche Teile der Sammlung umfassend berührt durch Ankäufe, welche in Italien, namentlich in Florenz, Mailand, Turin und Venedig gemacht wurden.

Auch aus Deutschland und aus Oesterreich ist vieles erworben.

MÖBEL UND HOLZARBEITEN.

SPINET aus dem Besitz Alfons II., Herzog von Ferrara, aus Sandelholz mit Ebenholz und Elfenbein eingelegt, um 1580.

SCHRANK aus Nussbaumholz. Italien, XVI. Jahrhundert.

SITZBANK aus der Vorhalle eines Palastes. Florenz, XVI. Jahrh.

KABINETSCHRÄNKCHEN, ganz bemalt; mit Goldornament auf schwarzem Grund. Florenz, XVI. Jahrh.

TRUHE, bemalt mit Wappen und Emblemen Italien, XVI. Jahrh.

KOMMODE, mit farbigen Hölzern eingelegt, von Magiolino di Barabigio, um 1790.

SPINETDECKEL, bemalt, mit Ornament; um 1710.

ZWEI FENSTERLADEN. Nussholz geschnitzt. Florenz, XVI. Jahrh.

SECHS FÜLLBRETTER mit ausgehobenem Grund, ornamentiert. Tirol, XV. Jahrh.

HÄNGESCHRÄNKCHEN, fünfeckig mit geschnitzten Füllungen, Köln um 1540.

TISCH mit flach geschnitzter Platte. Um 1730.

BILDERRAHMEN, vergoldet und bemalt, mit eingelassenem unter Glas gemaltem Bild. Venedig um 1500.

FLÜGELALTAR in schlankem Aufbau, mit geschnitzten und gemalten Figuren von Heiligen. Süddeutschland, Anfang des XVI. Jahrhunderts.

KREUZIGUNGSGRUPPE mit Maria, Johannes, Heiligen und Engeln. Süddeutschland, Mitte des XVIII. Jahrhunders.

FÜNF KANDELABER, in Holz geschnitzt und vergoldet. Italien, XV.—XVII. Jahrh.

SECHS BÜCHSEN aus Holz gedrechselt, verschiedenartig ornamentiert. Italien, XV. bis XVII. Jahrh.

KLÖPPELKISSEN mit Einlage von Holzintarsien. Tirol, XVI. Jahrh.

METALLARBEITEN.

VORTRAGEKREUZ. Bronze mit silbernen Platten. Italien um 1500.

SCHMUCKSTÜCKE aus Italien, Persien und Griechenland.

VIER THÜRKLOPFER. Bronze und Eisen, aus der Sammlung Bardini. Florenz, XV. bis XVI. Jahrh.

THÜR eines Sakramentshäuschens. Kupfer getrieben und durchbrochen. Italien um 1700.

LATERNE, Kupfer getrieben und vergoldet, mit hölzernem Arm. Venedig, Ende des XVII. Jahrhunderts.

SCHMIEDEEISEN. Gittertore, Wandarme, kleine Gitter, Schüsselständer und kleines Geräth. Italien und Tirol, XV.—XVII. Jahrhundert.

PLATTE, Kupfer getrieben und vergoldet, den Evangelisten Matthäus darstellend. Deutschland um 1600 (aus der Sammlung Rosenberg in Wien).

OFENPLATTE. Gusseisen. Berlin, XVIII. Jahrhundert (Geschenk der Frau Pietzker, Berlin).

KUNSTTÖPFEREI.

SAMMLUNG persischer Fliesen, farbig gemalt und mit Goldleisten.

FLIESEN aus Sta. Catarina in Siena. XVI. Jahrhundert, sowie andere in italienischer Majolikaarbeit.

RÄUCHERGEFÄSS. Meissner Porzellan mit Kinderfiguren. XVIII. Jahrhundert (Vermächtniss des Kgl. Ceremonienmeisters Freiherrn von Rosenberg).

MEISSNER und LUDWIGSBURGER Porzellane. Geschenke der Frau von Nostiz-Wallwitz in Berlin und des Herrn Dr. Grimm in Marburg.

DREI GLASIERTE ÖFEN. XVIII. Jahrhundert (Geschenk der Frau Gräfin Schlippenbach, Berlin).

WEBEREI UND STICKEREI.

Die Sammlung von Stoffproben und Kunststickereien ist in allen Teilen um mehrere hundert Gegenstände bereichert worden, besonders ist die Abteilung der gemusterten Sammetstoffe italienischer Renaissance herangewachsen.

Ferner ist eine Reihe von Stickereien grossen Umfanges, Antependien, Tischdecken, Paramente u. Aehnl. erworben, sämmtlich hervorragende Arbeiten der letzten Zeit, zumeist aus Italien, XVI. Jahrhundert, sowie orientalische, zumeist persische Arbeiten.

Von deutschen Arbeiten ist zu nennen:

GROSSER WANDTEPPICH, auf Tuch gestickt, mit Blumenranken. Deutschland, XV. Jahrhundert.

KELCHTUCH, auf Seide mit Gold gestickt, 1622, aus der Peter und Paul-Kirche zu Liegnitz.

DAMASTSERVIETTE von 1776; Geschenk der Frau Staatsminister Maybach.

LESSING.

CASSEL.

KÖNIGLICHE GEMÄLDE-GALERIE.

Im letzten Halbjahre haben der Konservator an der alten Pinakothek zu München, A. Hauser, und sein Sohn im Auftrage Sr. Excellenz des Herrn Ministers der geistlichen, Unterrichts- und Medizinal-Angelegenheiten in der Casseler Galerie mit der Ausführung einer Reihe notwendiger Restaurationsarbeiten begonnen, auf Grund des Gutachtens, welches eine durch den Herrn Minister zusammenberufene Kommission über den Zustand der Gemälde dieser Sammlung abgegeben hatte. Da jedoch die diesjährige Arbeitsperiode noch nicht völlig abgeschlossen ist, wird erst im nächsten Quartal ausführlicher auf die Restaurationen zurückzukommen sein.

Die der Galerie leihweise überlassene Sammlung Habich wurde im letzten Halbjahre durch folgende acht Gemälde vermehrt:

MATTHÄUS GRÜNEWALD: Die Kreuztragung Christi. Rückseite des im dritten Bande des Jahrbuchs, IV. Heft der amtlichen Berichte beschriebenen Altarbildes Christus am Kreuz zwischen Maria und Johannes, welches aus einer Kirche zu Tauberbischofsheim erworben wurde. Tannenholz; h. 1,95, br. 1,52. Diese Rückseite ist Dank der Durchsägung des Altares als selbständiges Gemälde gewonnen und von der Hand des jüngeren Hauser aus München wiederhergestellt worden. Bei seiner früheren Verkommenheit hatte der Unterzeichnete es für ein Werkstattbild gehalten, nachdem es aber gereinigt war, zeigte sich die volle Freiheit in der Zeichnung und koloristische Meisterschaft Grünewalds, so dass kein Zweifel sein kann, dass Rück- und Vorderseite eigenhändige Arbeiten dieses ebenso originellen als seltenen Altdeutschen sind.

SCHULE DES JAN VAN EYCK UM 1450: Gotisches Reisealtärchen. Auf dem Mittelbildchen die Messe des hl. Gregor, auf dem linken Flügel der Erzengel Michael, auf dem rechten der hl. Hieronymus. Jede der drei Eichenholztafeln ist h. 0,15, br. 0,09. Dieses in der Weise des Jan van Eyck zierlich und delikat durchgeführte Bildwerk hiess früher irrtümlicher Weise Memling.

ABRAHAM VAN DEN TEMPEL: Familiengemälde. Vier lebensgrosse Mädchen im Alter von 11, 9, 7 und 5 Jahren sitzen im Garten um ihren etwa dreijährigen Bruder, den sie, offenbar als den lange erwarteten Stammhalter, bekränzt haben, während von rechts oben drei blumenstreuende Engelchen herabschweben. Bez. A. v. Tempel 1662. Leinwand; h. 1,73, br. 1,95. Hervorragendes Werk dieses Meisters, der hier dem van der Helst sehr nahe kommt.

BROUWER: Der ungetreue Knecht. Bezeichnet Brouwer f. 1634. Eichenholz; h. 0,64, br. 0,54. Der in diesem ächt bezeichneten Bilde meines Wissens zum ersten Male auftretende Meister ist nicht etwa identisch mit Adriaen Brouwer, sondern ein ausgesprochener Holländer, im Helldunkel schon

offenbar von Rembrandt beeinflusst, aber noch etwas trocken und streng in der Zeichnung.

FERDINAND BOL: Männliches Bildniss. Ein junger Mann in roten Sammet gekleidet, ein Barett von gleichem Stoff mit weisser Feder geschmückt in der Hand, steht an ein Postament gelehnt; Kniestück, lebensgross. Bez. F. Bol f. 1654 (die Ziffer 5 ist unsicher). Leinwand; h. 1,36, br. 1,12. Aus der Sammlung Dubus de Gisignies.

JOHANN LINGELBACH: Auszug zur Falkenjagd. Bezeichnet J. Lingelbach. Leinwand; h. 0,60, br. 0,84.

J. DE WET: Die drei Männer im feurigen Ofen. Eichenholz; h. 0,72, br. 1,02.

GIUSEPPE MARIA CRESPI: Bruchstück einer Anbetung der Könige. Leinwand; h. 0,46, br. 0,60.

Die zweite veränderte und vermehrte Auflage des Führers durch die Gemäldegalerie zu Cassel erschien Anfangs Juli d. J. Die erste Auflage, 3000 Exemplare stark, war im Verlauf eines Jahres abgesetzt worden.

EISENMANN.

FRANKFURT A. M.

STAEDEL'SCHES KUNST-INSTITUT.

In den Jahren 1880 bis Ende Juni 1883 fanden folgende Vermehrungen der Sammlungen statt.

I. GEMÄLDE.

1881 erworben:

JAN STEEN: Der Fischmarkt zu Leyden. Bezeichnet mit dem Monogramm. Leinwand. H. 0,43, B. 0,56. Stammt aus den Sammlungen W. F. Verbrugge 1831 und Viruly van Vuren en Dalen 1880 (Cat. Smith 178).

TIZIAN VECELLI: Kopf eines jungen Mannes mit rotem Barett. Holz. H. 0,20, Br. 0,16. Stammt von Direktor Ritter E. von Engerth in Wien.

1882 erworben:

GEORG MELCHIOR KRAUS: Familie beim Mittagbrod und Familie beim Glase Wein vespernd. Leinwand. H. 0,45, Br. 0,55 jedes. Geschenk des verstorbenen Architekten Carl Jonas Mylius.

ANGIOLO ALLORI, gen. BRONZINO: Eine reich in Rot gekleidete Dame in einem Sessel sitzend und ein Bologneser Hündchen auf dem Schosse haltend. Holz. H. 0,91, B. 0,72.

PETER GYZELS: Landschaft. Holz. H. 0,19, B. 0,25. Bezeichnet mit dem Namen. Stammt aus der Sammlung Brentano-Birkenstock.

1883 erworben:

ADRIAEN VAN DE VELDE: Die Hirschjagd. Bezeichnet A. v. Velde f. 1666. Leinwand. H. 0,66, B. 0,80. Stammt aus den Sammlungen Koucheleff und Narischkin.

II. PLASTISCHE GEGENSTÄNDE.

1881 erworben:

ALEXANDER TONDEUR: Ergänzte Kopie des Hermes des Praxiteles. Gips.

ED. S. v. d. LAUNITZ: Skizze für die Konkurrenz des Schillerdenkmals in Mannheim. Gips. Geschenk aus dem Nachlasse von Dr. Friedr. Scharff-Lutteroth.

1882 erworben:

ANDREA VERROCCHIO: Der Knabe mit dem Fisch; Brunnenzierde des Hofes im Palazzo Vecchio zu Florenz. Gips. Geschenk von Wilh. P. Metzler.

BENEDETTO DA MAIANO: Brustbild des Pietro Mellini im Bargello zu Florenz. Gips. Geschenk von Wilh. P. Metzler.

GIPSABGUSS eines in Holz geschnitzten Wappenschildes. Geschenk von Wilh. P. Metzler.

JOH. NEPOMUCK ZWERGER: Ein nackter sitzender Knabe, einen Schmetterling betrachtend. Marmorfigürchen. Stammt aus der Familie des Künstlers.

1883 erworben:

PETER VISCHER: Ein Bogenschütze oder Apollo. Bronzeguss im Germanischen Museum. Gips.

VENUSKOPF aus Pergamon. Gips. Geschenk von G. Eichler in Berlin.

DER FUSS des Hermes des Praxiteles. Gips.

DER KOPF des Bachuskindes vom Hermes des Praxiteles. Gips.

DIE GANZE AEGINETEN-GRUPPE des westlichen Giebelfeldes des Minerven- oder Zeus-Tempels zu Aegina, Original in der Glyptothek zu München. Gips.

LAOMEDON aus der östlichen Gruppe. Gips.

III. HANDZEICHNUNGEN.

1881 erworben:

FRIEDRICH OVERBECK: Früherer Entwurf zu dem Gemälde „Der Triumph der Religion in den Künsten". Aus dem Nachlasse des Künstlers. Bleistift.

SEBASTIAN FURCK: Bildniss des Johann Maximilian zum Jungen. Pergament. Geschenk von Moritz Gontard.

LEOPOLD POLLACK: Studie zu dem von Mandel gestochenen Bilde „Der Hirtenknabe". Bleistift. Geschenk von Wilh. P. Metzler.

GIOV. FRANCESCO BARBIERO, gen. GUERCINO: Entwurf einer betenden und eines in einem Buche lesenden Alten. Federzeichnung. Geschenk von Frau Louise Koch, geb. von St. George.

ANTON RADE: Der Anfang und das Ende der Kirchweihe. Zwei Aquarelle. Geschenke aus dem Nachlass des Dr. Friedrich Scharff-Lutteroth.

1882 erworben:

JULIUS HÜBNER: Hiob und seine Freunde. Entwurf zu dem Bilde im Städel'schen Institut. Bleistift. Geschenk von Paul von Joukoffsky aus der Sammlung seines verstorbenen Vaters.

PHILIPS WOUWERMAN: Halt vor einem Wirtshause. Federzeichnung. Stammt aus der Sammlung Galichon.

JOH. NIKOLAUS HOFF: 15 Zeichnungen, entstanden während der italienischen Reise 1822—1825. 29 Bildnisse meist interessanter Zeitgenossen. Ausserdem für den Stich bestimmte Zeichnungen, Familienbildnisse, Briefe und andere die Familie des Künstlers betreffende Gegenstände. Geschenk von Joh. Friedrich Hoff, dem Sohne des Künstlers. 65 Nummern.

GEORG KARL HOFF: Die Auferweckung des Jünglings zu Naïn. Tuschzeichnung, Geschenk von Joh. Friedrich Hoff.

JOH. FRIEDRICH HOFF: 12 Landschaftliche Zeichnungen, Geschenk des Künstlers.

PETER VON CORNELIUS: 13 in Frankfurt a. M. 1809—1811 entstandene Zeichnungen. 19 in Frankfurt a. M. entstandene Entwürfe zu Göthes Faust. — 10 Zeichnungen zu der Reise in den Taunus und nach Königstein im Juni 1811. — Geschenke von Inspector G. Malss.

ANGILBERT GOEBEL: Weibliches Köpfchen, Kohlenzeichnung. Geschenk von Dr. Rud. M. von Schweitzer.

DERSELBE: Bildniss des Kupferstechers Joh. Eissenhardt. Aus dem Nachlass des Künstlers.

RUD. ELSTER: Auffindung eines Marienbildes. A. d. Nachlasse von A. Goebel.

KARL BALLENBERGER: Die h. Elisabeth auf einem Wagen von Engeln geleitet. Federzeichnung, a. d. Nachlasse von A. Goebel.

1883 erworben:

PAUL POTTER: Vor einer Hütte halten zwei Reiter. Tuschzeichnung, aus der Sammlung J. A. G. Weigel.

DR. FERDINAND M. A. FELLNER: 196 Blatt. Studien, Entwürfe, ausgeführte Zeichnungen aller Art. Vermächtniss von des Künstlers Bruder Christian Alexander Fellner.

IV. KUPFERSTICHE, RADIERUNGEN, LITHOGRAPHIEN, PHOTOGRAPHIEN etc.

In dem Zeitraum von 1880 bis Ende Juni 1883 wurde die Sammlung mit 668 Blatt aller Art bereichert, unter welchen nachstehende hervorzuheben sind. H. ALDEGREVER: Der Künstler selbst. B. 189. — MARC ANTON RAIMONDI: Les Grimpeurs. B. 487. — JOST AMMAN: Allegorie auf den Handel. Holz. Andr. 81. IV. — H. ALDEGREVER: Die Rinder mit dem römischen Alphabet. B. 250. — ALB. ALTDORFER: Lucretia. B. 41. — H. S. BEHAM: Die Vase mit den drei Medaillen. B. 240. — W. JAMNITZER: Prachtpokal. — NICOLETTO DA MODENA: Loos der bösen Zungen. B. 37. — NIELLO: Arion, Duch. 258. — NIELLO: das Glücksrad, Duch. 317. — SCHONGAUER: Die Verkündigung. B. 3. — H. S. BEHAM: Vase mit Genien. B. 233. — H. ALDEGREVER: Kinder unter einem Baldachin tanzend. B. 205 und Amoretten mit dem Bär. B. 231; aufsteigendes Ornament mit zwei Kindern B. 256 und aufsteigendes Ornament mit zwei Satyren. B. 277. — H. S. BEHAM: die vier Pferde. B. 217. — LUCAS CRANACH: die hl. Barbara, Holz. B. 69. — ANTON VAN DYCK: Peter Breughel Wib. 2. I. — Franz Snyders, Wib. 12. I. — Philippe le Roy, Wib. p. 69C. IV. — MARC ANTON RAIMONDI: Die Schlange mit dem jungen Manne sprechend. B. 396. —

ANTON VAN DYCK: Anton Cornelissen, Wib. 3. II. — Franz Frank, Wib. 6. II. Wilhelm de Vos. Wib. 15. II. — H. S. BEHAM: Die zwölf Monate auf sechs Blättchen, Geschenke der Brüder Otto und Adolf Cornill. Holz. Pass. 188 a bis m.

V. BÜCHER UND KUPFERWERKE.

Der Zuwachs dieser Abteilung betrug in dem oben genannten Zeitraum 161 Werke und 46 Kataloge, unter welchen hervorzuheben sind:

Die Ausgrabungen zu Olympia, von Curtius u. A. — Schliemann, Ilios. — Kekule, Tanagra. — Decken- und Wandmalereien, Ornamentzeichnungen, Kandelaber, Vasen und Leuchter, sämmtlich Handzeichnungen alter Meister in den Uffizien zu Florenz. — Roller, Catacombes de Rome. — Ternite, Wandgemälde aus Pompei. — Viollet le Duc, Compositions et Dessins. — Palast-Architectur Oberitaliens. — 19 Originalbriefe von Peter von Cornelius an den Buchhändler Joh. Friedrich Wenner in Frankfurt a. M. aus den Jahren 1811—1819, hauptsächlich die Herausgabe des Faust betreffend, Manuscript und Beschreibung einer Reise nach dem Taunus und nach Königstein im Juni 1811 eigenhändig von Peter von Cornelius, ferner 9 Briefe von F. Overbeck an Wenner, betreffend das Bild Italia und Germania und die Herausgabe der Kartons von Villa Massimi, 1816—1829; dann 5 Briefe von Thorwaldsen an Wenner, die Herausgabe des Alexanderzuges u. A. betreffend. Sämmtlich Geschenke des Inspector G. Malss. — Texier, Description de l'Asie mineure. — Niemann, Palastbauten des Barockstil in Wien. — Salazaro, Studi su i Monumenti della Italia meridionale u. A.

VI. MEDAILLEN, MÜNZEN, GEMMEN U. A.

Denkmünze auf den Durchbruch des Gotthard-Tunnels in Silber. Geschenk des Ministeriums für Geistliche, Unterrichts- und Med.-Angelegenheiten. — Denkmünze zur Erinnerung an den Einzug Kaiser Wilhelm's in Strassburg, 1. Mai 1877. Geschenk der Stadt Strassburg.

Der Totalbestand der Sammlungen des Instituts ist heute:

521 Gemälde und Kartons.
251 Plastische Gegenstände.
6735 Handzeichnungen.
57472 Kupferstiche u. a. Einzelblätter.
4284 Bücher und Kupferwerke.
567 Medaillen, Münzen etc.
733 Siegel.

MALSS.

STUDIEN

UND

FORSCHUNGEN.

PHILIPP HAINHOFER UND DER POMMERSCHE KUNSTSCHRANK.

I.

Der Pommersche Kunstschrank, im Jahre 1617 für den Herzog Philipp II. von Pommern vollendet, ist das hochberühmte Hauptstück jener als Königliche Kunstkammer bekannten Sammlung, welche das Hohenzollernsche Fürstenhaus im XVI. Jahrhundert zu Berlin begründete und deren kunstgewerbliche Teile — unter ihnen der Pommersche Schrank — im Jahre 1876 in das Kunstgewerbe-Museum übergeführt wurden. In dem Museum nimmt der Schrank jetzt einen hervorragenden Platz in dem für Gold und Silberarbeiten hergerichteten Saale ein, der Inhalt ist in einem besonderen Verschluss gut sichtbar aufgestellt, so dass jetzt nach mancherlei Schicksalen das ganze Material vollständig zur Kenntniss und Benutzung kommen kann. Es ist somit an der Zeit, auch die Dokumente, welche wir über dieses merkwürdige Werk besitzen, auf's Neue zu prüfen, umsomehr, da wir über die Entstehung des Schrankes wichtiges und bisher unbekanntes Material aus dem literarischen Nachlass seines Verfertigers Philipp Hainhofer beibringen können, ein Material, welches über die Kunstgeschichte des damaligen Augsburg einen weiten Ueberblick gestattet.

Der Pommersche Kunstschrank ist das am höchsten vollendete und am besten erhaltene Exemplar jener mit unzähligen Schubladen versehenen Kabinete, welche man im XVI. und XVII. Jahrhundert anfertigte, um Dutzende, ja hunderte von kleinen Geräten für Toilette, für Spiele, und sonstigen Hausbedarf aufzunehmen. Solche Kabinete wurden auch nach aussen hin auf das Glänzendste ausgestattet und bilden in ihrer Gesammtheit ein wahres Kompendium aller zur Zeit üblichen Kunstfertigkeit.

Der Pommersche Schrank erhält seine besondere Bedeutung dadurch, dass wir über seine Entstehung, seine Bestimmung und seine weiteren Schicksale so genau unterrichtet sind, wie kaum bei irgend einem anderen Kunstwerk seines Ranges.

Nicht nur die Gerätschaften selbst, welche ein volles Bild von dem Hausbedarf eines vornehmen Herrn jener Blütezeit deutscher Kunstfertigkeit geben, sind vorhanden, sondern auch die ausführliche gleichzeitige Beschreibung und Gebrauchsanweisung von der Hand des Verfertigers; wir kennen nicht nur die Namen sämmtlicher an dem Schranke thätiger Künstler und Handwerker, sondern wir

haben auch ihre Bildnisse sammt denen aller Personen, die mit dem Schrank zu thun hatten; wir können verfolgen, wie der Schrank von Augsburg nach Stettin gebracht, wie er dort aufbewahrt und dann durch eigentümlichen Erbgang über Stolp und Königsberg in den Besitz des grossen Kurfürsten gelangte, um von 1690 an die Kunstkammer von Berlin zu schmücken.

Eine ausführliche literarische Arbeit über den Schrank besitzen wir nicht. Im Jahre 1834 veröffentlichte von Medem in Stettin das Tagebuch, welches Philipp Hainhofer führte auf seiner Reise nach Stettin, behufs Ueberbringung des Schrankes an Herzog Philipp II. Im Anhang desselben hat der damalige Direktor der Kunstkammer Freiherr von Ledebur die erste, wenn auch kurze Beschreibung des Schrankes gegeben.

In der Beschreibung der Königlichen Kunstkammer vom Jahre 1838 bot sodann Franz Kugler die ausführliche Schilderung, auf welcher seitdem die Kenntniss des Schrankes beruhte. Einige wichtige Notizen über dessen spätere Schicksale gab zuerst von Mörner gelegentlich einer Arbeit über das verlorene Stammbuch Philipps II. Der jüngst verstorbene Julius Müller in Stettin endlich hat noch angefangen das literarische Material zu bearbeiten und dankenswerte Notizen aus dem Stettiner Archiv gegeben, es fehlte ihm aber die Kenntniss des Schrankes und wichtiger Dokumente.[1]

Im Nachstehenden habe ich das mir verfügbare literarische und archivalische Material über die Geschicke des Schrankes zusammengestellt. Als ganz besonders ergiebig und reich an den wichtigsten Aufschlüssen haben sich die Papiere erwiesen, welche in der Bibliothek zu Wolfenbüttel aufbewahrt werden. Der kunstliebende Herzog August von Braunschweig hat bei Hainhofer's Tode 1647 dessen gesammten literarischen Nachlass erworben, derselbe ist noch völlig bei einander, fast unberührt und enthält zunächst die weitschichtige Korrespondenz in acht sehr starken Quartbänden, welche Hainhofer als Kopierbuch bezeichnet. In diesem Buch hat er seine Briefe teils entworfen, teils selbst kopiert, teils abschreiben lassen, teils auch nur auszugsweise niedergelegt. Dazwischen laufen auch Abschriften von erhaltenen Briefen, Rechnungen und allerlei Aufzeichnungen; vieles ist flüchtig bis zur Unleserlichkeit, alles aber voll von den wichtigsten Notizen über Leben, Sitten und Kunst der Zeit. Ferner enthält der Nachlass sorgsame mit zahlreichen Illustrationen geschmückte Abschriften aller Berichte, welche Hainhofer über seine offiziellen Reisen an die verschiedenen Höfe erstattet hat, eine Fülle von Original-Urkunden jeder Art, Drucksachen, die sich auf sein Leben beziehen u. s. w. Mit Hülfe der hier erhaltenen Schriftstücke und des Materials in den Archiven zu Stettin und Berlin lässt sich die Geschichte des Schrankes fast geschlossen verfolgen.

Behufs richtigen Verständnisses der in den Urkunden enthaltenen Bezeichnungen bedarf es einiger kurzen Angaben über die

---

[1]) Phlilipp Hainhofers Reise-Tagebuch, enthaltend Schilderungen aus Franken, Sachsen, der Mark Brandenburg und Pommern im Jahre 1617. In den Baltischen Studien II 2. Stettin 1834. Auch als einzelnes Buch. Mit dem Aufriss einer Seite des Schrankes ohne jeden Zierrat. — F. Kugler: Beschreibung der in der Königlichen Kunstkammer zu Berlin vorhandenen Kunst-Sammlung. Berlin 1838. pag. 178—201. — von Mörner: Das Stammbuch des Herzogs Philipp II. von Pommern, in der Zeitschrift für Preussische Geschichte und Landeskunde. Berlin 1865 pag. 245. — Julius Müller: Neue Beiträge zur Geschichte der Kunst und ihrer Denkmäler in Pommern. In den Baltischen Studien XXVIII pg. 149 ff. Stettin 1878.

URSPRÜNGLICHE GESTALT UND BENENNUNG DES SCHRANKES.

Das Kunstwerk, welches wir jetzt als „Pommerschen Kunstschrank" bezeichnen, besteht aus einem würfelförmigen architektonisch gegliederten und reich verziertem Kabinet mit vielen Thüren und zumeist verdeckten Schubfächern. Das Kabinet stand ursprünglich auf einem sockelartigen Untersatz, dieser ist verloren und durch einen Untersatz mit Säulenfüssen ersetzt, auf welchem der Schrank seit seiner Ueberführung in die Kunstkammer (um 1690) ruht. Es ist beabsichtigt nach den vorhandenen alten Zeichnungen den ursprünglichen Sockel wieder herzustellen. Genauere Angaben über diesen und die anderen verlorenen Teile werden weiterhin erfolgen.

In Hainhofers Korrespondenz von 1610 an heisst unser Schrank zunächst „das Schreibzeug". Erst 1613 als die Arbeit immer stattlicher wird, fängt Hainhofer an ihn „Schreibtisch" zu nennen. Dieser Name wird dann für den Pommerschen und andere gleiche Schränke beibehalten; in italienischen Briefen braucht aber Hainhofer selbst das Wort artificiosissimo stipo oder auch srigno, unser „Schrein".

In der Beschreibung von 1617 heisst das ganze Werk zusammen „Schreibtisch" (siehe unten die genaueren Angaben). In einer Urkunde von 1638 wird das Ganze schon mit besonderer Hochachtung kurzweg „der schöne Tisch" genannt. In dem Testament von 1681 heisst er der „sogenannte Kunsttisch so aus der pommerschen Verlassenschaft herrührt". In den Inventarien der Kunstkammer zu Berlin bleibt ihm der Name „Pommersche Kunsttisch" nachweisslich bis 1757; in den Kreisen der Kunstfreunde scheint man aber die Bezeichnung als Tisch schon früher als unbequem beseitigt zu haben; wir finden bereits in Küster's Altem und Neuem Berlin 1756 die Bezeichnung „ein Kabinet" und dann zuerst bei Nicolai 1786 „der sogenannte Pommersche Kunstschrank". Dieser Name ist durch das Kuglersche Verzeichniss literarisch gefestigt und es ist für unseren Sprachgebrauch bequemer denselben beizubehalten als zu dem ursprünglichen Namen „Schreibtisch" zurückzukehren.[1])

DIE HANDSCHRIFTLICHE BESCHREIBUNG.

Die wichtigsten Aufschlüsse giebt uns, neben dem erwähnten Tagebuche und der in Wolfenbüttel bewahrten Korrespondenz Hainhofers, die von demselben dem Schranke beigefügte, für den Besitzer bestimmte Beschreibung, bestehend in einem Octavband in blauen Sammet gebunden, mit Goldschnitt. Derselbe enthält zunächst auf 116 Seiten die

„Beschreibung des undern und obern schreibtisch"

mit vier Aufrissen beider Teile.

Die Schrift ist sorgfältig von Hainhofers eigner Hand; am Rande sind die Gegenstände, von denen der Text handelt, mit rother Schrift vermerkt. Der Text enthält zunächst die allgemeinen Angaben, für wen und von wem der Tisch gemacht worden und geht dann sofort auf die einzelnen Teile über.

---

[1]) Auch Paul von Stetten d. j. gebraucht in der Kunst-, Gewerb- und Handwerksgeschichte von Augsburg 1788 durchgehend das Wort Kunstschrank für unseren und ähnliche Schränke, welche in den von ihm benutzten Quellen durchgehend Schreibtisch heissen, so dass also um diese Zeit die Aenderung im Sprachgebrauch schon abgeschlossen war.

Bei dem oberen Teile, den wir heute als Kunstschrank bezeichnen, heisst die Ueberschrift:

„Volgt beschreibung des Schreibtisch und schönen kunstwereks von aussen her".

Weiter hin wird er einfach als der „schöne schreibtisch" bezeichnet.

Am Schluss heisst es:

„Ist also dieses eine kurze und nachrichtliche Beschreibung der zwei ganzen werckh nemlich dess underen und oberen Tisch was inwendig und ausswendig daran zu observiren ist und wie man mit allem umbgeht."

Hinten angebunden ist dann

„Verzeichnüss und Summarische kurze beschreibung des Mayrhofes."

Diese für das Verständniss der Arbeiten unentbehrliche Beschreibung ist von Kugler a. a. O. benutzt, aber keineswegs erschöpft worden. Der vollständige Abdruck muss im Zusammenhang mit der Veröffentlichung des künstlerischen Inhaltes des Schrankes erfolgen.

DIE ENTSTEHUNG DES SCHRANKES.

Hainhofer schreibt 1617 (Tagebuch pg. 1)

„der durchlauchtige hochgeborene Fürst und Herr, Herr Philippus der Andere, Herzog zu Stetin - Pommern, der Cassuben und Wenden, Fürst zu Rügen, Graf zu Gutzkow, Herr der Lande Lauenburg und Bütow etc. mein gnädigster Fürst und Herr, hat mir vor ungefähr fünf Jahren einen Schreibtisch und einen Meierhof in Ihrer fürstlichen Gnaden Kunst-Kammer zu stellen, gnädigst angefrümbt . . . ."

Diese für die Oeffentlichkeit bestimmte Notiz bekommt durch die in Wolfenbüttel erhaltene Korrespondenz eine wesentlich andre Beleuchtung. Es zeigt sich aus derselben, dass Hainhofer diese Bestellung veranlasst hat und dass diese Bestellung nur eine unter sehr vielen ähnlichen gewesen ist, welche er für alle möglichen Fürsten und Herren ausgeführt hat. Wir haben über den Lebenslauf Hainhofers ausführliche von ihm selbst verfasste Aufzeichnungen, dieselben sind benutzt von Stetten[1]) und abgedruckt in den Baltischen Studien a. a. O.

Philipp Hainhofer zu Augsburg geboren 1578, gestorben 1647 ist aus vornehmer Familie und stand als Staatsmann und Kunstfreund bei seinen Zeitgenossen in ausserordentlich hohem Ansehen. Seine Hauptthätigkeit bestand darin, deutsche und auswärtige Fürsten durch regelmässige Korrespondenzen über den Stand der politischen Ereignisse zu unterrichten. Bereits 1607 wird er feierlich für König Heinrich IV. von Frankreich in Bestallung genommen, 1608 für den Markgraf von Baden, 1610 gewinnt ihn für denselben Zweck Herzog Philipp II. von Pommern, der es bei dieser Gelegenheit für nötig findet, Hainhofer mit den ausgesuchtesten Komplimenten (weil Sie beide einen Namen haben, beide Wildemänner im Wappen führen und beide Linguisten und Liebhaber der Künste seien) um Uebernahme des Dienstes zu bitten. Hainhofer fungiert auch 1612 und 1613 als ausserordentlicher Gesandter des Herzogs beim Wahltag in Frankfurt und Reichstag in Regensburg, wird 1617 bei seinem Besuche in Stettin mit „zu einem Pommerschen Rath auffgenommen und bei Hoff Fürstlich tractiert". Weiterhin sehen wir Hainhofer in Beziehungen zu den grossen Männern seiner Zeit, vor Allem zu Gustav Adolf von Schweden und seit 1625 vornehmlich

[1]) von Stetten, Lebensbeschreibungen, Sammlung I. p. 267—288.

zum Herzog August d. J. von Braunschweig. Hainhofer war Kunstliebhaber wie man im Anfang des XVII. Jahrhunderts die Kunst verstand. Da wir ihn aber als solchen hochgeachtet, sein Haus von vornehmen Liebhabern als Sehenswürdigkeit von Augsburg besucht, seinen Rat für Beschaffung von Kunstwerken eifrigst begehrt sehen, so wird uns das was Hainhofer geschaffen nicht blos als Leistung dieses Mannes von Wert sein, sondern vielmehr als vollgültiges Probestück des Kunstgeschmackes seiner Zeit gelten müssen. Geschmack und Neigung für Kunstwerke grösseren Stiles ja auch nur grösseren Umfanges war damals in Deutschland sehr zurückgetreten, man suchte das Künstliche, das Kuriose, selbst das Verzwickte und vergnügte sich sowohl in der Formengebung als auch in der symbolischen Ausstattung an Spielereien, von denen wir uns kaum noch vorstellen können, dass ernsthafte Männer dieselben ernsthaft betrieben haben. Von dieser Richtung giebt er keine merkwürdigeren Beispiele als die Kunstschränke jener Zeit. Um ein solches Werk herzustellen wurden die hervorragendsten Künstler aller Berufsarten aufgeboten, Altertumskunde und Naturwissenschaft wurden zum Schmuck des Werkes in Bewegung gesetzt und für einen Mann wie Philipp Hainhofer konnte es als besonderer Ruhmestitel gelten diese künstlichen Kabinete zu bauen.

Ein solcher „Schreibtisch" nach damaligem Ausdruck war das Hauptstück von Hainhofers eigener Kunstkammer, über deren Besuch durch Fürsten und Herren aller Länder er sorgsam Buch führt. Seine Bewunderer beliebten diesen Schreibtisch das achte Wunder der Welt zu nennen. Es ist derselbe, welchen 1632 die Stadt Augsburg für 6500 Thaler oder nach anderer Notiz für 9750 fl. von ihm erwarb, um ihn dem König Gustav Adolf als Ehrengeschenk zu überreichen. Ich werde über diesen Kunstschrank, welcher im Gesammtbau viel Verwandtes mit dem Pommerschen Schranke hat und welcher noch jetzt in leidlicher Erhaltung in Upsala aufbewahrt wird, wo ich ihn besichtigt habe, späterhin ausführlich berichten.

Im Jahre 1612 wurde also der Schreibtisch vom Herzog von Pommern bestellt und 1617 abgeliefert.

Vom einem dritten Schreibtisch berichten Hainhofers Aufzeichnungen:

> „1628, 12 April ist er Philipp, auf gdgsts Erfordern Erzherzogen Leopoldi zu Ihrer Hochf. Durchl. nach Insbruck gereiset und Ferdinando Magn. Duc. Hetrur. und dessen Bruder Carolo neben vielen Grafen etc. aufgewartet, einen verkauften und verehrten köstlichen und künstlischen Schreibtisch gezeigt, bei Hoff gespeiset und bis den 6 May kostfrei gehalten".

Von diesem Schreibtisch, dessen Kenntniss für uns bis jetzt auf der angeführten Notiz beruhte, enthält der Wolfenbüttler Nachlass eine ausführliche deutsch, lateinisch und italienisch abgefasste Beschreibung sammt einer grossen farbigen Abbildung und ferner dazu gehörig die ausführliche Beschreibung der Reise nach Innsbruck, also ein vollständiges Gegenstück zu dem Pommerschen Werk und der Pommerschen Reise.

Dieser Schreibtisch befand sich wie es scheint 1651 im grossherzoglichen Palast zu Florenz und ist möglicher Weise noch erhalten.[1])

---

[1]) Bernoulli, Sammlung kurzer Reisebeschreibungen, Berlin 1782, Bd. VII, 307. Reise des Helmstedter Professor Calixtus 1657, „von den Gallerien kommt man in kleinere Gemächer, in deren einem die Antiquitäten, im andern die deutschen Kunstwerke, unter welchen auch ein kostbarer zu Augsburg verfertigter Schrank ist".

Einen vierten Schreibtisch baute Hainhofer, nach Abgabe des älteren an Gustav Adolf, wieder für seine eigene Kunstkammer. Als er nach dem Sturz der evangelischen Partei in bedrängte Lage geriet, war er sehr glücklich, denselben 1647, kurz vor seinem Tode, für 6000 Thaler an Herzog August von Braunschweig verkaufen zu können.

Neben diesen in Hainhofer's Lebensbeschreibung von ihm genannten Hauptstücken zeigt uns seine Korrespondenz wohl noch ein Dutzend ähnlicher, wenn auch kleinerer Arbeiten, auf welche ich an anderer Stelle im Zusammenhange zurückkommen werde. Für uns ist das wichtigste, was die Korrespondenz über die Entstehung des Pommerschen Schrankes enthält.

Herzog Philipp II. hat bereits im Beginn des Briefwechsels eine Menge von künstlerischen Aufträgen ertheilt. Zunächst wird ein „silberner Korb" bestellt, an dessen Form und Inhalt eine ganze Reihe von Künstlern arbeiten und von dem bisher nichts bekannt war. Dann kommt der Meierhof an die Reihe, der 1617 fertig wird.

Vom 13. Oktober 1610 ist ein sehr merkwürdiger Brief, in welchem Hainhofer dem Herzog alles Erdenkliche an Kunstwerken und Raritäten zum Kauf oder zur Besorgung anbietet, er zählt auf wie viel gute Goldschmiede es in Augsburg gäbe, wie der Kaiser und alle Fürsten dort arbeiten lassen:

> „auch kistlen arbeit steht zu Augspurg für alle andre städten in Teutschland was den Fleiss und sauberes anlangt da . . . . ja wenn es Ew. Fstl. Gn. ganz gefällig, hab einen schönen ebeno Schreibzeug auf ein Tisch von hüpscher neulicher invention für Ew. Fstl. Gn. machen zu lassen . . . . dormit sie ein wenig und gleichsamb auss ein mustr sehen was man hier machen kann."

Am 15. Dezember 1610 muss Hainhofer schon die Zustimmung des Herzog erhalten haben, „das ebeno Schreibzeug soll hipsch künstlich" werden und „es werden auch etlich monat verfliessen ehe es fertig wird". Hier war also zunächst ein einfacheres Stück in Aussicht genommen; der Goldschmied Linckh soll die Silberarbeiten daran ausführen. Am 29. December 1610 ist das Schreibzeug schon vorgerückt und am 26. Januar 1611 „vom Kistler und Schlosser fertig und gar schön". Diese Herstellung ist so schnell, dass ich lebhaft vermuthe, Hainhofer hatte bereits etwas halb Fertiges an der Hand, wofür er eine nachträgliche Bestellung der Herzogs extrahierte. Nun wird verhandelt über „ein Bildlein was sich oval darauf schickht", das ist die nach oben hin abschliessende Gruppe, Linckh soll sie arbeiten und zwar einen Orpheus. Es beginnt eine höchst kuriose Korrespondenz über diese Gruppe. Herzog Philipp wünscht dafür einen David mit seinen Schafen, Hainhofer sieht aber durch diesen biblischen Hauptaccent sein ganzes Gebäude von humanistisch-literarischen Bezüglichkeiten in der Ausschmückung erschüttert und schreibt vier Bogenseiten um dem Herzog den David auszureden. „Dies wäre ein löbliches Symbolum für einen Fürsten von niedriger Herkunft, aber nicht für ein so altes Herrscherhaus wie das Pommersche u. s. w." Wenn Herzog Philipp durchaus einen David haben wolle, so wolle er ihn in einer Schublade des Meierhofes anbringen von Wachs bossiert und mit Schafen aus natürlicher Wolle.

So schnell giebt aber der Herzog nicht nach. Am 16. März sucht Hainhofer einen neuen Druck auszuüben, er fragt „ob ich die 9 musas so allbereit im Holzschnitt zum abgiessen fertig irgend zu einer andern Arbeit behalte und anstatt den David machen lasse". Zu gleicher Zeit schickt Hainhofer auch schon Zeichnungen zu den

Emailplatten. Am 23. Mai 1611 ist der David noch nicht beseitigt, es wird eine Visierung dazu gefertigt, aber der David schicke sich nicht zum Rundbild.

Endlich kommt ein Vergleich zu Stande, Hainhofer lässt seinen Orpheus fahren und Herzog Philipp seinen David, an Stelle kommt der Berg Parnassus mit dem Pegasus „in Uebereinstimmung mit Ew. F. Gn. Namen Philippo Pommeraniae". Herzog Philipp muss aber diese Konzession teuer erkaufen, denn nun wird ihm vorgestellt, dass die ganze bisherige Arbeit umgeworfen und ein neues viel grösseres und schöneres Werk hergestellt werden soll.

Am 5. Juni 1611 ist dies neue Schreibzeug ganz aus Ebenholz bereits in Arbeit. Dieses Stück wird nun ausdrücklich als Schmuck- und Schaustück weitergeführt, während ursprünglich an ein Schreibzeug, d. h. eine Art von Necessaire zum täglichen Gebrauch gedacht war. Dieser Bestimmung soll nun das erstbegonnene Stück dienen:

> „der alte schreibzeug so zwar schön und sauber aber gegen den neuren, so ich anfrümme kaum werth würd werden und vermeine ich mit Hülf meiner künstlern einen solchen schreibzeug zuzurichten, weil in sovil unkosten darüber gehet und würd in ein fürstlich Zimmer würdig sein und . . . . vermeinen ich solte den alten Ebeno nur schlecht mit silber einziehen und einrüsten lassen, der were etwa in ein täglich Zimmer zum gebrauch und der andre in ein schön gross Zimmer zu setzen".

Ob „der alte Schreibzeug" ausgeführt und nach Stettin gelangt ist, konnte ich bisher nicht ermitteln, in den Briefen ist fortan nur von dem neuen Prachtstück die Rede. In den Proportionen kann das alte Stück nicht viel anderes gewesen sein, denn die 9 Musen und die Emailplatten wandern auf das neue herüber, auch wohl ein Teil der Ausrüstung.

Am 11. Juli 1612 sind die mathematischen Instrumente fertig, bald darauf die 3 silbernen Kartenspiele

> „kosten zwar viel geld ist aber der Werth dreimal da und schwer an silber und hüpsch gestochen so wie die instrumenta diometrica alls das astrolabium quadrant und andres mass und wirt in dis ein schreibzeug vil krambs kommen . . . . allein khort grosse gedult dazu biss man ein ding vor den leuthen bringt."

Von nun an nehmen die hier leise anklingenden Fragen nach Arbeitszeit und Kosten einen immer grösseren Platz in der Korrespondenz ein. Herzog Philipp hat augenscheinlich nicht gewusst, in welche Kosten er sich einliess, als er den neuen Schreibtisch bestellte, die Konti für einzelne Quartale laufen bis gegen 3000 fl., wobei dann „ein gutes theil an den schönen Schreibtisch wird zu guet kommen". Hainhofer muss fortwährend dringlichst um Geld mahnen und sich zugleich entschuldigen, dass die Arbeit nicht weiter rückt. Mit den Handwerkern hat er die grösste Not. Seinem Goldschmied Link muss er die Arbeit ganz abnehmen.

> „Achilles (d. i. Langenbucher) wartet von morgens bis Abends dem sauffen ob und holt sein miserere im Wirthshaus".

Am 29. Mai 1613 hofft Hainhofer von der Arbeit, dass am Ende des Jahres „nit gar viel davon über bleiben wird". Damals bietet er sich bereits an, den Tisch und den Meierhof persönlich zu überbringen. Aber noch gehen vier Jahre darüber hin, ehe die Werke abgeliefert werden.

Am 2. Dezember 1615 werden sie noch einmal erwähnt, in Mitten eines ausführlichen Planes, den Hainhofer für einen Neubau entwirft, in welchem die Kunst-

schätze des Herzogs in Stettin aufgestellt werden sollen. Hier wird zum ersten Male ein besonderer Tisch für den Schrank vorgeschlagen, derselbe, der denn auch zur Ausführung kam und später verloren ging; er soll schnell fertig gestellt werden, damit er im nächsten Jahre abgeliefert werden könne.

Wie hoch sich die Herstellungskosten im Einzelnen und im Ganzen belaufen haben, konnte ich bisher nicht ermitteln, doch enthalten Hainhofers Papiere noch viele kaum lesbare Notizen, deren Entwirrung vorbehalten bleibt. Einen bestimmten Anschlag scheint Hainhofer nicht gemacht zu haben, bei anderen ähnlichen Aufträgen verwahrt er sich gegen die Thunlichkeit eines solchen. Er erwähnt aber gegen den Herzog, dass der neue Goldschmied, den er anstellen wolle, dem Bischof von Reichstadt einen Schreibtisch für 16,000 Gulden gearbeitet habe und wiederholt dann öfters, dass der Pommersche Schrank alles Aehnliche übertreffen solle. Hiermit stimmt dann die einzige uns von Pommern her bekannte Angabe, die im Croy'schen Testament, wonach der Schrank „über 20,000 fl. gut geldt" gekostet haben soll. Wie die Ablieferung des Schrankes im August 1617 vor sich ging, erfahren wir sodann ans dem Tagebuche der Pommerschen Reise, dort werden die „conti agiustiert".

Wir sehen also, wie Hainhofer diese Arbeit aus Liebhaberei, vielleicht auch nicht ohne Unternehmer-Gewinn, betrieb. Wurde doch gerade das, was er an gelehrten Nebenbeziehungen hineinbringen konnte, ganz besonders bewundert, eigentlich noch höher als die Arbeit der beschäftigten Künstler. Es nahmen aber diese Kabinete in der Wertschätzung ihrer Zeit eine ganz andere Stelle ein als bei uns, selbst wenn wir der Kunstfertigkeit an denselben unbedingtes und eifriges Lob spenden.

Wenn wir den Pommerschen Schrank vor uns sehen mit seinen hunderten von Geräten, so drängt sich uns die Vorstellung auf, dass es sich bei Herstellung des Ganzen um einen Schrank handelte, welchen ein vornehmer Herr in sein Zimmer stellt um für alle kleineren Bedürfnisse des täglichen Lebens die nöthigen Geräte zur Hand zu haben, ein Necessaire in grossem Stil. Hier haben wir alle Gegenstände der Toilette bis zu Kamm und Bürste, die Apotheke mit ihren Büchsen, Waagen, Mörsern, Kompressen, Schröpfköpfen, Aderlassbestecken u. s. w., alle Vorrichtungen zum Schreiben, Lesen, Zeichnen und Messen, alle erdenklichen Spiele, selbst Ess- und Trinkgeschirr und Handwerkszeug jeder Art. Wenn jedes dieser hunderte von Geräten künstlerisch durchgebildet und sogar über die Gebühr hinaus geschmückt ist, wenn das Gehäuse selbst allen erdenklichen Zierrath erhalten hat, so erscheint uns dies zunächst nur als der Ausfluss einer kunstliebenden Zeit, welche das Bedürfniss empfindet, auch die Geräte des täglichen Lebens künstlerisch zu schmücken; und man weist wohl unser modernes Gewerbe auf dieses Werk hin als ein Vorbild, in wie inniger Gemeinschaft die Künstler mit den Handwerkern gearbeitet haben, um das höchste Ziel innerhalb des Gewerbes oder sagen wir Kunstgewerbes zu erreichen. Hainhofer und seine Genossen würden aber mit dieser Schätzung sehr wenig zufrieden gewesen sein. Prüfen wir den Schrank und seinen Inhalt genauer in allen Einzelheiten, so müssen wir uns überzeugen, dass die ganze Arbeit im Grunde nichts ist als ein Bravourstück, für welches die Gerätformen nur die Grundlage, fast möchte man sagen den Vorwand abgegeben haben. Die Geräte sind zum grossen Theil trotz ihrer Gebrauchsform unbenutzbare Dekorationsstücke. Mit den silbernen gravierten Karten kann man ebensowenig spielen als mit den köstlich geschnittenen kleinen Schachfiguren, die reizend gefassten Bürsten sind kaum benutzbarer als die französischen Kämme; die Gegenstände sind in die Kästen so kunstvoll und geschickt eingeschachtelt,

dass es die höchste Ueberraschung gewährt immer mehr und mehr den einzelnen Schubladen entsteigen zu sehen, aber diese Verpackung verhindert absolut die Benutzbarkeit. Es war aber auch nur abgesehen auf diese Ueberraschung und an ernstlichen Gebrauch war nicht gedacht. Hainhofer sagt es auch selbst ganz direkt, dass der Schreibtisch bestellt gewesen sei „in ihrer fürstliche Gnaden Kunst-Kammer zu stellen" und so wurde das Stück auch in Stettin angesehen und, wie wir weiterhin sehen werden, feierlich als Sehenswürdigkeit daselbst aufgebaut und vornehmeren Besuchern gezeigt; halb im Scherz wird das eine Spiel benutzt, um Hainhofer ein Jahrmarktsgeschenk gewinnen zu lassen.

Der Schreibtisch in Upsala geht in dieser Ausbildung des Spielenden noch sehr viel weiter, hier ist alles auf Ueberraschung abgesehen. Für jeden dieser Schränke braucht man Stunden um Fach für Fach zu öffnen und den Inhalt zu mustern, wenn man eine Abteilung beendet zu haben glaubt, öffnet sich ein verborgenes Fach und neue Kästchen entsteigen mit neuem Inhalt und gerade die zierlichsten Werkstückchen sind am tiefsten verborgen und nur dem zugänglich „der des Tisches Gelegenheit gewusst". Dass die Kunst des Malers, welcher sich den Zufälligkeiten bunter Steinarten anbequemen musste, zur Spielerei herabsank, dafür hatte die Zeit keine Empfindung; sie sah in solchen Subtilitäten vielmehr die höchste Verfeinerung der Kunst. Wenn man alle Zweige der Kunst auf das gemeinsame Niveau der Miniatur heruntergedrückt hatte, so war man stolz in dem Gedanken alle von einem höheren Standpunkt aus gemeinsam zu beherrschen. Auf diesem Boden wucherte dann die hochangesehene Blume der allegorischen Bedeutsamkeit und man war auf nichts so stolz als auf den spitzfindigen symbolischen Zusammenhang, der in den verschiedenen Zierraten steckte. Alle möglichen Künste und Wissenschaften, womöglich auch die Raritäten der Natur, die Wunder der Alchemie zusammenzubringen in ein kompendiöses Werk, das somit Probestückchen von Allem gab, was einen Mann von Bildung fesseln konnte, das galt für eine Arbeit, bei welcher sich der Weltmann und Gelehrte in seinem glänzendsten Lichte zeigen konnte und das war die Arbeit, welche Philipp Hainhofer, der diplomatische Vertreter von Fürsten und Königen unternahm, wenn er sich daran gab mit Aufgebot aller Künstler und Handwerker des kunstfertigen Augsburgs seine berühmten Kunstschränke zu bauen.

Für Philipp II. von Pommern war Hainhofer auch anderweit für künstlerische Aufträge dauernd in Anspruch genommen. Mit dem Schreibtisch zugleich überbringt er den „Meyerhof", das vollständige, in edlem Material ausgeführte Modell eines Hauses nebst allem Zubehör, ein Werk, von dem leider nichts erhalten ist als die Beschreibung und eine Zeichnung, auf welche ich weiterhin zurückkommen werde. Ferner hatte Hainhofer für den Herzog das grosse, jetzt gleichfalls verlorene Stammbuch zusammenzustellen, über welches von Mörner a. a. O. ausführlich und erschöpfend berichtet hat. Hainhofer besorgte den Pommerschen Herzögen Medaillen, Drucksachen, ja selbst venezianer Glasbläser und Schleifer, welche in Stettin eifrigst und mit bestem Erfolge arbeiteten, Augsburger Tischler, Uhrmacher u. s. w., welche nach Stettin übersiedeln und ihrem Beschützer gelegentlich Sorge bereiten.

Ueber die

SCHICKSALE DES SCHRANKES

von seiner Fertigstellung bis zur Aufnahme in der Kunstkammer in Stettin, sind wir durch das Tagebuch, welches Hainhofer über die Reise führt, sehr genau unterrichtet.

Ebenso wie der Schrank selbst ist auch dieses Tagebuch vom höchsten kulturhistorischen Interesse. Wir sehen die ganze Umständlichkeit eines solchen Reiseunternehmens in jenen Tagen und finden in der Bewunderung, welche der Schrank bei den Zeitgenossen erregte, den richtigen Mafsstab für die Bedeutung des Werkes zur Zeit seiner Entstehung.

Für die meisten Vorkommnisse können wir Hainhofer selbst berichten lassen. Er erzählt, wie er den Auftrag erhalten und wie er dann wiederholt dringlich vom Herzog Philipp eingeladen sei, nach Stettin zu kommen und den Schrank selbst zu überbringen. Im Hochsommer 1617 ist er zur Reise bereit.

> Den 1. August neuen Styls (habe ich) die Güter auf zwei darzue mit Bockstellen gemachten hangenden Wagen, bei Mathes Reutern und Michael Wiedeman, Kutschern welche den Friedrich Kopfer von Stettin gehürtig und sein Weib Margaruiten N. und zwei Wagenhaber in Gesellschaft bey sich gehabt, vor mir hingeschickt, denen ich am 3. August, im Namen der heyligen Dreyfaltigkeit, mit Ulrich Paumgartnern, Tischlern, mit Hanss Wachtern, Einspännigern, mit Melchior Dizingern Kutschern, mit Hans Linkhen, Wagenhebern und Berbel Ludwigin, Wartern, gevolgt und die erste Nachtherberg zu Norndorf genommen haben.

Nun geht die Reise weiter. Die Güterwagen sind am 4. August in Nürnberg angekommen und gehen am 6. weiter. Hainhofer selbst folgt denselben, hat aber bei seiner schnelleren Art zu fahren Musse, sich gelegentlich einen Tag unterwegs aufzuhalten. Die Nachtstationen sind als Bild einer damaligen Reise nicht ohne Interesse.

> 7. August. Von Nürnberg bis Forchheim.
>
> 8. August. Mittags in Bamberg. Nachts in Gleissen.
>
> 9. August über Neustettlin (Neustadt bei Koburg) bis Judenbach „die Güter-Wägen wieder bei uns gehabt".
>
> 10. August über Greuenthal bis Saalfeld „die Güter-Wägen abermahl sowohl als zu Mittag bey uns gehabt".
>
> 11. August über Kool, bis Jena.
>
> 12. August über Naschhausen bis Dornburg.
>
> 14. August über Naumburg bis Litza.
>
> 15. August. Leipzig.
>
> 17. August. Düben.
>
> 18. August. Bretsch an der Elbe.
>
> 19. August über Hessen bis Jutterbock (Jüterbock).
>
> 20. August „sein wir Mittags gen Drepin (Trebbin) ain klein Städtlein, auf den Abend gen Berlin oder Cöln an der Sprew kommen und bei Peter Kerschberg zum guldin Hirschen gegen dem Rathhaus über eingekert."
>
> 22. August „umb 10 Uhren von dannen gefahren, nachdem ich die zwei Güter-Wagen den Tag zuvor vor mir hingeschickt".

Kurz vor der Stadt werden die Pferde wild und beschädigen den Wagen, so kommt er Abends nur bis zum Dorf Ladenburg, wo er jämmerlich schlecht unterkommt.

> 23. August über Dorf Bretsch bis Nawen Angermünde.
>
> 24. August über Reinigendorf „auf den Abend sein wir, Gott lob, mit sampt den Güterwägen wol gen Alten Stettin kommen und bei Heinrich Westphalen eingekehrt".

Hainhofer wird auf das Gnädigste aufgenommen, er erhält am 25. August Wohnung im Schloss und wird mit ehrenden Auszeichnungen jeder Art fast überhäuft. Seine gewissenhaften Aufzeichnungen über das Leben des Hofes sind höchst anziehend und lehrreich. Hier nur was den Schrank angeht:

> 30. August „nach der Malzeit habe ich den Fürsten-Personen die zwei hineini geführte Werkh gezeiget, welche man oberhalb meines Losements in Fräwlein Anna und I. F. G. Frau Schwester, der Herzogin von Lüneburg Zimmer gestellt hat, damit mein Herr nit weit darzu gehen dürfe: und ist die Beschreibung beyder Werke dieser Pommerschen Relation hinten beygelegt".

Hainhofer und sein Künstler Ulrich Paumgartner haben also fünf Tage gebraucht, um Alles ordentlich in Stand zu setzen; gewiss waren alle leicht zu befestigenden Teile einzeln verpackt und wurden erst in Stettin endgültig angesetzt. Besonders kann der Meyerhof nur in einzelnen Stücken transportiert worden sein.

Es wird nun im Tagebuch weiter berichtet von den eingehenden Besichtigungen, welchen die beiden Werke von allen Mitgliedern des Hofes unterworfen wurden.

> Am 2. September haben die Fürstenpersohnen Vor- und Nachmittag mit allen Fleiss, meiner Beschreibung nach, die zwei Werkh besichtigt, die H. Wittwe die fürnemste Stueck darinnen selbs aufgezeichnet, mein Herr mit mir durch den Trachter in die Brenten, so im Schreibtisch ist, umb ain Jahrmarckt gespilt .... und wir den ganzen Tag mit Beschawung der zwei Werkh bis in die Nacht zugebracht, so dass wir mit Wündlichtern zur Tafel gangen und über die Künstler und Künsten ob der Nacht-Malzeit viel Discurs gehabt. . . . . .

Die erwähnte Fürstin, die Wittwe des Herzogs, war eine Schwester des gelehrten Herzogs Heinrich Julius von Braunschweig und wird von Hainhofer als Frau von hervorragender Bildung gepriesen. Sie zeichnete Hainhofer, welcher zu dem Braunschweigischen Hause vielfache Beziehungen hatte, ganz besonders aus; sie stiftete ferner, ehe sie am 4. September abreiste, ein eigenes Album zu Ehren des Schreibtisches und des Meyerhofes. Heinhofer berichtet:

> „Die H. Wittwe hat . . . in I. F. G. folium, (so sie für alle diejenigen, welche diese zwei Werkh sahen, zum Einschreiben Ihrer Namen pro memoria bünden lassen, und Ich mich vornen ansetzen müssen) geschrieben; . . . . . . Meines Herrn in braun Sammet gebundenen grossen Foliobuchss noch ains zu gedenken, hab Ich auf meines Herren gstes. Begehren, dass ich mich wolte vornen an schreiben und vermelden, wan I. F. G. ich die Werkh überliefert, volgendes geschrieben:
>
> Caeteris mortalium in eo stant consilia, quid sibi conducere arbitrentur. Principum diversa est sors, quibus praecipua rerum ad famam dirigenda. Tacit. in Ann. (IV 43).
>
> Serenissimo principi ac domino, domino Philippo II., Duci Stettini, Pomeranorum celsissimo et piissimo, domino suo clementissimo, se ad sempiterna officia totum obstringit humillimus Philippus Hainhofer, Augustanus, cum huc comitaretur graphium singulare cum praedio rustico et quatuor elementis curiosissime fabrefactis.

Decet quod optimum est, ab opimo coli. Diog.

Sedini in serenissimo et rarissimo gazophylaceo 14/.24. mense Aug. Anno sal. hum. 1617.

Von diesem Album habe ich keine Spur weiter zu finden vermocht. Der schwülstige Stil der Eintragung entspricht dem Geschmack der Zeit, wie er sich in der Erfindung aller Emblemen des Schrankes zeigt. Als Datum hat Hainhofers den Tag gewählt, an dem er in Stettin eintraf, als Ort bezeichnet er das gazophylaceum, die Kunstkammer, für welche die Werke bestimmt waren und für welche damals ein neuer Raum gebaut wurde. Dieser ganze Vorgang zeigt auf das Deutlichste, wie der Schreibtisch keineswegs als Gebrauchsgerät, sondern ganz ernsthaft als ein bedeutendes Kunstwerk angesehen wurde, welches den Begünstigten gezeigt werden sollte.

Am 27. September nach der Malzeit ist mein gn. Herr und gn. Fraw nun allein zu den zwei Werken hinaufgegangen, haben solche nochmalen fleissig durchsehen . . .

Am 29. September habe ich mit dem Hauptmann meine conti agiustiert, etlich Tausend st. vast alle an Pom. newen Talern und goldf. empfangen . . .

Am 2. October reist Hainhofer zurück, nachdem er eine Fülle von Gnadengeschenken erhalten. Auch Paumgartner und das übrige Gefolge, welche sämmtlich Wochenlohn erhalten hatten, werden reichlich beschenkt.

Herzog Philipp II. hatte nicht mehr lange Zeit sich seines Kunstbesitzes zu freuen; er starb bereits 1618, ihm folgte Herzog Franz I., sein Bruder, der auch nur bis 1620 regierte.

An Herzog Franz ist ein Schreiben Hainhofers gerichtet aus Augsburg vom 17./27. Juni 1618 (Tageb. Seite 178), worin es heisst:

„Das Trukh- und Schneidwerkh, so in den undern schönen Tisch gehören, habe ich zu etlichen Büchern . . . in ain Küstlin und in Strick und Blechen eingepackt und nach Leipzig an Wolf Lebzeltern gerecommandiert . . . . und wird Lebzelter das Küstlin schon bald nacher Stettin verschaffen . . . ."

Dieses Trukh- und Schneidewerkh gehört zu der Münzpräge, welche als Einsatz des unteren Tisches in der „Beschreibung" ausführlich erklärt wird. Dasselbe muss entweder bei der Ablieferung 1617 noch nicht fertig oder inzwischen beschädigt und zur Wiederherstellung nach Augsburg geschickt worden sein.

Der Nachfolger von Franz I. ist Bogislav XIV. 1620—37. Mit ihm erlischt der Mannesstamm des pommerischen Fürstenhauses. Nach dem Erbvertrag geht das Land an die Kurfürsten von Brandenburg über, welche die Hauptstadt und ganz Vorpommern in schweren Kämpfen den Schweden abringen müssen.

Das bewegliche Familiengut war aber in diesen Erbgang nicht eingeschlossen. Behufs Uebergabe an die weibliche Verwandtschaft wird am 12.—15. April 1637 ein Nachlass-Inventar aufgenommen, das Müller a. a. O. mitteilt. Hier werden die einzelnen Tische der Kunstkammer mit allen darauf befindlichen Kunstwerken aufgeführt, es heisst unter No. 6:

Der zweite Tisch ist der so von Augsburg kommen. Dieser Tisch ist in einem Futter richtig von aussen befunden, dabei ein Buch in blaw

Sammt gebunden was nemblich in dem Tisch vorhanden war gezeiget. Johann Kampfer so dazu erfordert und des Tisches Gelegenheit gewusst, angezeiget, das wol nicht alles so wie im Anfang gewesen, sein möchte, gestaldt er denn anfenglich befunden und vermeldet das die Schraube unter dem Tisch, damit er denselben in die Höhe windet, mangelhaft sei.

Die Erbin des baaren Vermögens und des ganzen künstlerischen sehr reichen Nachlasses ist die jüngste Schwester des Herzogs, Anna, welche ihren Gatten, den Herzog Ernst von Croy-Havré, nach kurzer Ehe verloren hatte und von Frankreich nach Pommern zurückgekehrt war.

Am 6. April 1638 wurde mit den anderen Schätzen auch der „schöne Tisch" aus der Kunstkammer des Schlosses zu Stettin abgeholt. Die Herzogin Anna wohnte im Schlosse zu Stolp, wo sie 1660 starb. So viel ersichtlich, hatte sie ihre Schätze dorthin überführt und im Wesentlichen beisammen gehalten.

Ihr Erbe ist ihr einziger Sohn, Ernst Bogislav von Croy, geboren 1620 in Lothringen, seit 1622 mit der Mutter in Pommern. Er war Titularbischof von Kammin, seit 1665 kurfürstlich brandenburgischer Statthalter von Hinterpommern und Kammin, seit 1670 Statthalter des Herzogtums Preussen. Als solcher starb er 1684 kinderlos in Königsberg und ward nach seiner Bestimmung in der Schlosskirche zu Stolp beerdigt, wo sich sein Grabmal noch befindet.

Durch Testament, vom 3. Juni 1681, geht der herrliche Pommersche Besitz an köstlichem alten Silbergerät an die Familie Croy-Havré nach Lothringen. Ausgenommen hiervon hatte der Erblasser nur diejenigen Stücke, welche mit der Pommerschen Krone in so engem Zusammenhange standen, dass er sie dem Lande erhalten zu müssen glaubte. Hierhin gehört der grosse Wandteppich mit den Bildern der Reformatoren, welcher nebst stattlichen Summen der Universität Greifswald vermacht wurde und dort noch als „Croyscher Teppich" hoch in Ehren gehalten wird.

Für die Berliner Kunstsammlungen sind von besonderer Bedeutung die Legate, welche der Brandenburgische Hof erhielt. Vor Allem vermachte er dem Kurfürsten die Reliquien Boguslav's des Grossen, das Schwert, welches er bei seiner Rückkehr aus Jerusalem vom Papst Alexander VI. erhielt (jetzt im Hohenzollern-Museum im Schloss Monbijou), den Hut dieses Fürsten und einen grossen Wandteppich, auf welchem die Türkenschlacht des Herzogs dargestellt ist (beide Stücke nicht mehr auffindbar).

Der Kurfürstin Dorothea bestimmte er den Kunstschrank. Die Stelle des Testamentes, welches sich im Königlichen Staatsarchiv befindet, lautet:

J. D. der Churfürstin zu Brandenburg meiner gdstn Frau Muhmen so mir auch alle Zeit alle Gnade erwiesen, vermache und legire ich hiermit den sogenannten Kunstdisch, so auch aus der pommerschen Verlassenschaft herrührt und jetzo in Danzig bei des Rathsherrn Michael Böhmen Erben (jedoch ohne einige oppignoration und praetension) steht, und da er in Augspurg gemachet worden, über die m/20 fl. gut geldt gekostet, wie hievon mein Rath, Jacob Statius Kleffmann, J. D. gute Nachricht wird geben können.

Es sind zwar aus diesem sogen. Kunstdische unterschiedliche Stücke noch bei des letzten Herzogs von Pommern Zeiten weggekommen, auch durch die Langheit der Zeit das darin seiende Positiv und andere Sachen unfertig worden, welche zu repariren ich hiermit auch 1000 Ducaten von den m/10 Rth. so S. C. D. laut vorgehenden ersten Punct wegen der

schwedischen Forderung zu zahlen belieben werden, will legiret haben, der guten Hoffnung, dass auch J. D. mit diesem, wiewoll schlechten gedechtnuss, in consideration meiner schlechten Mittel in gnaden zufrieden sein und vorlieb nehmen werden, massen dieselben darum gantz demüthigst ersuche und bitte.

Wie der Tisch nach Danzig gekommen, ist aus den Croy'schen Nachlassakten nicht ersichtlich. Die grosse Menge des Silbergerätes war in Königsberg: vielleicht hatte der Herzog die Absicht gehabt, die Schäden von den geschickten Danziger Tischlern reparieren zu lassen.

Als der Herzog starb, befand sich der Tisch nicht mehr bei dem im Testament genannten Ratsherrn Böhm, sondern der obere Teil (unser Schrank) war nach Böhms Tode 1682 in das Depositum des Gerichtes der rechten Stadt und dann in die Wohnung des bestallten Ausrufers Johann Finck gekommen. Der untere Teil (der jetzt verlorene weniger wertvolle Sockel) war im Zeughause deponiert.

Nach Bogislav's Tode wurde am 10. April 1684 durch den Notar Bartholomeus Krannich eine amtliche Besichtigung der beiden Teile vorgenommen. Das darüber ausgestellte Notariatsinstrument befindet sich bei den Croy'schen Akten und ist für unsere Kenntniss des Tisches von Wichtigkeit. Es lautet vollständig mit Fortlassung der geschäftlichen Formeln:

„Auf sothanes des Herrn Requirenten beybringen ist alsobald vorberegter Kunsttisch zum vorschein gebracht, welcher an denen am Futteral | welches durch einen datzu bestellten Schlösser eröfnet worden | aufgedruckten Siegeln und schlössern gantz unverletzt befunden worden aber doch ist zu notiren gewesen dass besagtes Futteral unten ziemlich gebrechlich und bestossen, dermassen dass es nicht voll practicabel ohne schaden zuführen. Auf dem Tische sind looss zwey silberne Bilderchen, ein Bild mit einer Harffen, ein klein Kindchen mit Floyten und ein abgebrochener Flügel vom pegaso. Ueberdess ist zu observiren gewesen, dass ein kleines Fröschchen, welches neben einem Bilde | so eine Geige an sich gehalten | gestanden, ermangelt; auch ermangelt noch ein kleines Kindchen, eben der art, wie das vorige, welches mit Floyten benennet ist, sonsten möchte vermelter Tisch, dem äusserlichen Ansehen nach noch woll in vollkommenem Stande sein.

Die drey Stückchen so loos gelegen sind in Papier gewickelt und wiederumb ins Futteral gelegt worden. Wie der tisch inwendig beschaffen, kann man nicht wissen weil selbiger durch einen künstlichen Schlosser mit sonderlicher Behutsamkeit eröfnet werden muss. Nach sothaner geschehener Besichtigung ist das Futteral von dem Hrn Requirenten wieder fest versiegelt und die schlösser zugedrücket worden.

Im Zeughause. ich habe daselbst den zu dem vorauffgemeldeten Kunst-tisch gehörigen Fuss und dass mit brasilien Holtz belegte bladt in augenschein genommen da den befunden worden, dass das bladt ziemlicher massen bestossen, der Fuss aber an vielen Orten gar bruchfällig gewesen: die stücke davon so aldar gefunden worden, sind in einen neben dem tischfuss stehenden kasten geleget worden. Womit sich auch dieser Actus geendigt hat.

Der Kurfürst erteilt bereits am 17. Mai 1684 dem Rats- und Hofgerichts-secretär Kleffmann den Auftrag, den Tisch unter starker Bedeckung über Lauenburg nach Berlin zu schicken. Am 8. Juni 1684 erhält ein Agent Benkendorff in Danzig den Auftrag, den Tisch nach Stettin zu schaffen, von wo aus er weiter geführt werden soll. Am 24. Juni meldet Benkendorff, dass der Tisch nebst dem dazu gehörigen Fuss reisefertig sei, dass sich aber keine Schiffsgelegenheit nach Stettin finde. Am 27. Juni wird sodann befohlen, dass eine kurfürstliche Jacht von Königsberg nach Danzig gehen uud den Tisch von dort nach Kolberg bringen solle.

Dieser Weg scheint denn auch gewählt zu sein, wenigstens finden sich keine weiteren Notizen.

DER KUNSTSCHRANK IN BERLIN.

In Berlin ist der Schrank wohl sehr bald zur Kurfürstlichen Kunstkammer gegeben worden. Am 25. März 1689 wurde vom grossen Kurfürsten der für die Bildung der Berliner Kunstsammlungen sehr wichtige Befehl erlassen, dass aus der Rüstkammer, den Gewölben, Schlössern etc. alle geeigneten Gegenstände an die Kunstkammer abzuliefern seien. Hiermit war jedenfalls auch die Bestimmung für den Kunstschrank getroffen, wenn derselbe nicht schon früher abgeliefert war.

Die im Testament vorgesehenen Reparaturen scheinen gar nicht, oder nur sehr unvollkommen ausgeführt zu sein; der alte, nach den Danziger Berichten schadhafte Untersatz wurde verworfen und durch den jetzigen Tisch ersetzt, über welchen später genauer zu berichten sein wird; das sehr kunstreiche Futteral ist auch seit jener Zeit verschwunden.

1694 erscheint der Schrank zum ersten Mal in den Verzeichnissen der Kunstkammer in dem Inventar, welches nach dem Tode des Rates Umgelter aufgenommen wurde.

> N. 131. Ein Pommerscher Kunsttisch, in diesen einem Schublade die Specification lieget von allen denjenigen Sachen so sich im Tisch befinden.

Aus dem Jahre 1696 stammt die ausführliche lateinische Beschreibung, welche der berühmte Antiquarius Beger von der Kunstkammer verfasst. Unter No. 49 ist der Kunstschrank mit ganz begeisterten Worten eingehend geschildert.

Gleichzeitig scheint zu sein das deutsch abgefasste „Verzeichniss derjenigen Sachen so sich in dem Pommerschen Kunsttisch befinden nebst beygeschafter Specification dessen So in demselben fehlet."

1732 ist in den Akten der Kunstkammer verzeichnet eine Reparatur des Orgel-Werks am Pommerschen Kunsttisch.

1807 berichtet Henry über Beschädigungen und kleine Beraubungen welche der Schrank zur Zeit der französischen Occupation — jedoch nicht blos von den Fremden — erlitten.

1825 ist das Verzeichniss des Inhalts neu revidiert.

1858 ist der Schrank mit dem übrigen Inhalt der Kunstkammer aus den alten Räumen des Königlichen Schlosses in das Neue Museum überführt worden. Hier war die Aufstellung in einem engen Glaskasten der Art, dass die Besichtigung des Inhalts so gut wie unmöglich war.

1873 bildete der Schrank ein Hauptstück der Ausstellung älterer kunstgewerblicher Gegenstände im Königlichen Zeughause. Hier wurde zum ersten Male der Inhalt

desselben übersichtlich ausgestellt und so der allgemeinen Kenntnissnahme erschlossen.[1])

1876 wurde der Schrank mit den kunstgewerblichen Teilen der Kunstkammer in das Kunstgewerbe-Museum überführt, in dessen Neubau er 1881 eine würdige Aufstellung mit möglichster Entfaltung seines künstlerischen Inhalts gefunden hat.

JULIUS LESSING.

(SCHLUSS FOLGT.)

MEISTER ANDREA.

Der Piccolominialtar im Dom zu Siena ist zu einer gewissen Berühmtheit gelangt, wohl minder durch den künstlerischen Wert des Ganzen, als weil Michelangelo die Ausführung von fünfzehn Statuen zum Schmuck des grossen Tabernakels übernommen hatte, ein Versprechen, dessen Lösung ihn noch wenig Jahre vor seinem Tode beschäftigt. Der Anteil des Titanen an diesem zierlichen Denkmal der Frührenaissance ist von seinen Biographen nur stiefmütterlich behandelt worden und harrt bis heute noch eines befriedigenden Urteils; aber auch die Marmordekoration der Kapelle selbst scheint der Gegenstand eines Qui pro quo, dessen Aufklärung der Mühe lohnen dürfte, ja zugleich mancherlei andere Berichtigung hoffen lässt.

Der triumphbogenartige Aufbau, der unten eine kleine Kapelle mit eigenem Altar einschliesst, zeigt oben über dem Bogen der grossen Mittelnische die Inschrift:

OPVS ANDREAE MEDIOLANENSIS

und auf dem mittleren Täfelchen vorn am Sockel dieser Nische die Jahreszahl

MCCCCLXXXV.

Dieser Mailänder Andreas, der das Altarwerk 1485 vollendet, gilt nach der allgemeinen Annahme für Andrea Fusina.

Am meisten ist diese Meinung wohl durch das Verfahren Milanesi's bestärkt worden, der im dritten Bande der Documenti Sanesi in jenem Kontrakt des Piccolomini mit Michelangelo neben dem Namen *maestro Andrea* in Klammern (*Fusina*) beigefügt, so dass man es für mehr als seine Erklärung nehmen konnte.[2]) Er folgt hierin indess

---

[1]) Damals wurden vier photographische Aufnahmen hergestellt, deren Lichtdrucke im Kunstgewerbe-Museum verkauft werden.

N. 25. Gesammtansicht mit dem Untersatz.
N. 26. Der Schrank ohne Tisch. Rückseite.
N. 27. Der Schrank ohne Tisch. Querseite.
N. 28. Vier Teile des Schachbrettes mit eingelegter Silberarbeit.

[2]) Documenti per la storia dell' Arte senese III, p. 22. In den Lettere di Michelangelo . . . (1875) pag. 617 ist dieser Beisatz im Text weggelassen, doch sagt die Anmerkung „Andrea Fusina milanese, che aveva dato il disegno della Cappella, e lavoratone il quadro e gli ornamenti".

nur seiner eigenen Angabe im zweiten Bande desselben Werkes, wo er einen Brief des Gelehrten Platyna an Lorenzo Magnifico mitteilt, der sich auf den nämlichen Meister Andrea bezieht: „Lo scultore è Andrea Fusina milanese", setzt er hinzu, „il quale nel 1485 aveva terminato il lavoro dell' altare del Cardinal Francesco Piccolomini posto in Duomo presso la Libreria".[1]) Hier aber entnimmt er die Identifizierung offenbar Gaye, der diesen Brief vor ihm im Carteggio abgedruckt hatte mit dem Bemerken: „L'altare . . . fu eretto . . . per opera di Andrea Fusina Milanese"[2]), ohne freilich einen Beweis für diese Behauptung beizubringen. Doch genug mit der Zurückverfolgung der Tradition, auf die auch Eugen Müntz in seinem vortrefflichen Buche „Les Arts à la Cour des Papes" (I, 260) und Burckhardts Cicerone wiederholt zurückkommen.[3])

Die früheste urkundliche Nachricht, die wir über diese Arbeit besitzen, ist jedenfalls der erwähnte Brief Platyna's an Lorenzo Medici, welcher im Mai wahrscheinlich des Jahres 1481 geschrieben wurde, um den Bildhauer Andrea zu empfehlen, der damals Marmorblöcke aus Ligurien durch florentinisches Gebiet nach Siena schaffen wollte „ob sacellum quoddam vel altare a Cardinali Senensi ei locatum." Platina bezeichnet ihn als „sculptor egregius, vicinus meus et ea mihi necessitudine conjunctus quae rara est", und man hat das vicinus fast immer durch Landsmann erklärt, da Bartolommeo Sacchi aus Piadena sich wohl wie dieser Andrea als Mailänder oder Lombarde fühlen durfte, mag es immerhin zunächst nur bedeuten, dass beide in Rom, von wo der Brief kommt, nahe bei einander wohnten.

Das nächste Datum giebt dann die Inschrift 1485, das letzte der Kontrakt Michelangelo's mit dem Kardinal Francesco vom Juni 1501, wo Meister Andrea's Einrat und vorliegende Zeichnung zu dem Werke erwähnt wird, wo er also noch in Rom lebt.

Hat die Ueberlieferung, dass wir es hier mit Andrea Fusina zu thun haben, Recht, so fehlt es nicht an weiterem Anhalt. Wir besitzen vor Allem ein Werk in Mailand, das durch volle Namensunterschrift beglaubigt ist, das Grabmal des Erzbischofs Daniele Birago in der Kirche della Passione, an dessen Sockel mit grossen Lettern geschrieben steht:

ANDREAE FVSINE OPVS MCCCCLXXXXV.

Die Vergleichung dieses Werkes mit dem Altar in Siena war zunächst geboten; sie muss bestätigen oder verneinen, oder mindestens doch lehrreich ausfallen. Zehn Jahre nach der Piccolominikapelle entstanden, müsste das Monument, wenn auch in weiter entwickeltem Stadium, doch immer noch an manchen wesentlichen Eigenschaften den Stil desselben Meisters erkennen lassen.[4])

Das Grabmal Birago ist ein merkwürdiger Aufbau aus zwei grossen über einander gestellten Sarkophagen, auf denen noch die Bahre mit der Gestalt des Todten steht. Von einem einfachen rechteckigen Sockel erheben sich zwei hochragende Fussgestelle, die unten an beiden Seiten durch Löwenfüsse charakterisiert sind, oben gabelförmig auseinander weichend mit Akanthusblatt und Volute geziert, den unteren

---

[1]) A. a. O. II p. 376 (1854).

[2]) I, 274 (1839). Dieselbe Notiz natürlich in den Ausgaben des Vasari, Lemonnier V, 283 und Sansoni III, 517.

[3]) IV. Aufl. pag. 392, vorsichtiger pag. 140.

[4]) Abgebildet bei Cicognara, Atlas, vol. II (1816) Tav. XLIX.

Sarg aufnehmen. Dieser ist ringsum mit Guirlanden geschmückt, die von je zwei Flügelknaben und einem Adler an reichem Bandwerk getragen werden, während über den Senkungen das geflügelte Haupt der Medusa wiederkehrt. Auf dem kräftig profilierten Rande ruht der oben abgeplattete Deckel, dessen mäfsige Wölbung an den Ecken mit Akanthus, an den Seiten mit schuppenartig gereihten aufwärts stehenden Blättern bekleidet ist. Auf der Platte stehen die Löwenfüsse des zweiten Sarkophags, die wieder in Akanthus auslaufend ein reiches Blattgewinde über seine unteren Wangen entfalten; an den oberen füllen schwebende Genien mit einer Schrifttafel die Seiten, Festons die schmale Rundung an den beiden Enden. Ueber den flacheren Deckel ist die Bahre gestellt, auf deren Tuch die Halbfigur im erzbischöflichen Ornate liegt. Zu Häupten und zu Füssen ein Paar geflügelter Putten, die wohl einen Teppich, dessen Schnüre und Quasten sie noch in der Hand halten, über dem Leichnam ausspannten.

Das seltsam aufgetürmte Doppelgrab will Denkmäler wie das des Kardinals von Portugal in San Miniato von Antonio Rossellino, oder das der Medici von Andrea Verrocchio übertrumpfen; es ist ein selbständiges, freistehendes Architekturwerk, das in nichts mehr die Entwickelung aus der Wandnische verrät; es löst in eigentümlicher Weise den altbeliebten gotischen Baldachin, dessen Vorhang Engel zurückziehen, in menschliche Körper, Leben und Thätigkeit auf. All diesem nach und in seiner Häufung der Motive gehört es einer Kunststufe an, welche wir zur Hochrenaissance rechnen, und trägt speziell oberitalienisches Gepräge. Verwandte Erscheinungen werden wir eher in Venedig als in Florenz und Rom erwarten, während die kräftig gebauten Putten von untersetztem Wuchs und fleischigen Formen, mit ihren runden krauslockigen Köpfen und doppelt geschürzten Hemdchen unverkennbar lombardischer Herkunft sind, dem Kindertypus des Ambrogio Borgognone entwachsen scheinen. Dagegen spricht die Dekoration für einen Aufenthalt des Künstlers in Rom. Sie bekundet geflissentliche Nachahmung antiker Vorbilder und steht insofern im Widerspruch zu der frischeren Selbständigkeit und erfinderischen Kombination der Frührenaissance; ihre Vorbilder gehören den schweren Formen spätrömischer Prachtbauten an, sie geht demgemäss durch stark unterhöhlte Arbeit auf energische Licht- und Schattenwirkung aus. Der Bund der Plastik mit der Architektur ist nicht mehr innerlich, schon konventionell; beide treten hier selbständig mit und neben einander auf: die bildnerischen, tierischen und vegetabilischen Formen gehen plötzlich in die Starrheit des Steines über, in der Vermittlung ist nicht mehr jenes feine Gefühl für das organische Leben, mit dem uns die Meister des Quattrocento entzücken. Der kräftigen Ausbildung des Blattwerks, der Guirlanden, der Löwenfüsse widerspricht die oberflächliche Darstellung der schwebenden Genien, deren Flügel ziemlich äusserlich stilisiert sind. Die ganze Behandlung geht auf scharfe Linien und feste Formen, die Komposition auf grosse Gliederung, Klarheit im Reichtum und monumentalen Charakter aus.

Vergleicht man dies Prachtstück mit dem feingegliederten Zierbau im Dom zu Siena, so ist wohl kaum eine Spur von Verwandtschaft zu entdecken. Wenn auch bereits der späteren Frührenaissance angehörig, beruht doch dieses als Wandbekleidung entwickelte Tabernakel, dessen Triumphbogen eine nur flache Concha einschliesst, mit seinen vielen kleinen Nischen, seinen verzierten Pilastern und Gebälken, seinen zarten Profilen und sanften Effekten völlig auf den älteren Prinzipien einer Kunstweise,

die sich aus florentinischen Anregungen in Rom eigenartig genug entwickelt hatte, um als besondere, durch die Aufgaben — Prälatengrab und Altar — wie durch deren Auffassung bestimmte Lokalschule herauszutreten. Hier und da verraten sich, in dem Wechsel der Giebelformen, den vielfachen Verkröpfungen, der überaus glatten, fast nüchternen Präzision des sorgfältig ausgearbeiteten Ornaments und in andern Finessen schon die Neigungen der folgenden Periode; aber die Motive, die Formensprache, die Proportionen, sämmtliche Mittel, mit denen hier gerechnet und kombiniert wird, sind Besitztum des Quattrocento. Es fehlt nicht an Anklängen, die den lombardischen Dialekt des Meisters trotz seiner römisch-florentinischen Schulung heraushören lassen; dagegen ist die Behandlung des Marmors bei aller glänzenden Sauberkeit doch jener spätrömisch-mailändischen am Grabmal Birago entgegengesetzt.

Dasselbe Resultat ergiebt sich, eher noch in verstärktem Maſse, gegenüber einer späteren Arbeit des Andrea Fusina in Mailand: dem Grabmal Bagaroto im Museo Lapidario der Brera, vom Jahre 1517. Genug, die Identität beider Urheber erscheint mehr als zweifelhaft. Versuchen wir deshalb, davon unabhängig der Art und Herkunft des Andreas Mediolanensis näher zu kommen, der mitten in Siena eine so römische Prälatenkapelle errichtet. Der ehrenvolle Auftrag des Kardinals Todeschini-Piccolomini, die Reise in die ligurischen Marmorbrüche, die Empfehlung Platyna's, der einem Kenner wie Lorenzo Medici die künstlerische Kraft Andrea's rühmt, ja die Freundschaft des Gelehrten bezeugt, dass dieser Bildhauer damals schon in recht hohem Ansehen stand, und in der That manche Gaben besitzen musste, die ihn vor Andern auszeichneten.

Genauere Betrachtung des 1485 aufgestellten Marmorwerkes neben dem Eingang der Libreria Piccolomini belehrt ohne Weiteres, dass der kleine Altar, unter dem Kardinal Francesco bestattet zu werden dachte, als ältester Teil des Ganzen anzusehen ist. Wir dürfen ihn nach dem Briefe Platyna's um 1481 datieren. Er schliesst sich im Aufbau und in der Behandlung noch ganz der römischen Kunstübung unter Sixtus IV. an und trägt den Charakter einheitlicher Arbeit. Auch er ist triumphbogenartig in zwei Stockwerke geteilt, so dass über dem Gradino, dessen mittleres Relief die Geburt Maria's darstellt, zu den Seiten je zwei Nischen über einander zu stehen kommen, deren beide unteren ein Madonnenbild einrahmen, während das Mittelstück zwischen den beiden oberen den Bogen enthält, unter dem zwei weit ausschreitende Engel Krone und Schleiertuch halten, über ihm indess auf Wolken drei Engel musicieren. Je vier Pilaster, unten cannellierte, oben mit zarten Kandelabern gezierte, tragen das grade Gebälk, das mit Cherubköpfen und Halbmonden (aus dem Wappen der Piccolomini), mit Perlenschnüren und Fruchtkörben besetzt ist. Zwischen den Bekrönungsgliedern oben ist offenbar das wichtige Mittelstück weggebrochen. Die zierliche Architektur und Dekoration, sowie die vier Statuen weisen uns auf die römische Bildhauerschule, die unter dem bestimmenden Einfluss des Paolo Romano, andrerseits unter der Leitung des Mino da Fiesole meist aus zugewanderten Kräften zusammengesetzt war.

Unter den zahlreichen Grabmälern und Altären, die aus diesen Werkstätten hervorgegangen sind und die Kirchen Roms erfüllen, brauchen wir nicht lange nach verwandten Erscheinungen zu suchen. Sogleich am flaminischen Thore, an der Hauptstätte, welche die Vorliebe Sixtus' IV., der Wetteifer seiner Nepoten und aller um seine Gunst bemühten Kardinäle mit zahlreichen der schönsten Kunstwerke geschmückt, stossen wir auf ein frappantes Beispiel. In der ersten Kapelle links vom Eingang in Sta. Maria del Popolo sind Taufbrunnen und Oelschränkchen zu Marmor-

tabernakeln erweitert.[1]) Als Zwillinge links und rechts vom Altar stehend, tragen sie in ihren Nischen je zwei Statuetten. Leider sind sie, wie das Wappen des Kardinals Chigi und die zerschnittenen Kandelaber an den Pilastersockeln bezeugen, später abgebrochen worden und willkürlich zusammengeflickt; doch das Nischenpaar mit den Heiligen ist hüben und drüben unversehrt. Ueber der Taufquelle begegnen uns Johannes der Täufer und St. Andreas wie in den oberen Nischen des kleinen Altars zu Siena,[2]) und beide Paare stimmen so weit in allen Teilen überein, dass man sie als Wiederholungen der nämlichen Erfindung eines und desselben Meisters bezeichnen muss. Die Figuren der Piccolominikapelle sind nur sorgsamer durchgebildet, in Einzelheiten der Bewegung, des Faltenwurfs, der Füsse, Hände, Köpfe etwas freier und eleganter, so dass man die römischen Doppelgänger als frühere Leistungen der nämlichen Hand erkennen möchte.

Diese Figuren der ersten Kapelle in Sta. Maria del Popolo führen uns indess unmittelbar zu dem Marmortabernakel der Sakristei, das ursprünglich als Hochaltar der Kirche gedient hat. Es umschliesst das wunderthätige Madonnenbild, zu dessen Ehre der Bau des ganzen Heiligtums unternommen ward; der Papst allein durfte vor ihm die Messe celebrieren. Der reiche Kardinal Rodrigo Borgia hatte dieses Hauptstück auszustatten übernommen, und wenn hierbei mehr Höflichkeit gegen den Erbauer Sixtus IV. als persönliche Devotion im Spiele war, so wird er doch zur Ausführung den besten Meister gewählt haben, der ihm zu Gebote stand.

Der Apostel Andreas ist es vor Allem der uns vom Taufbronnen zum einstigen Hochaltar hinweist; denn auf den ersten Blick erscheint der Paulus hier als sein Bruder. Die ganze Haltung der Figur bis auf den Arm, der sich dort um das Kreuz legt, hier auf das Schwert stützt, ist die nämliche geblieben. Und dieses überraschend schöne Gehäuse trägt unter dem Giebelfeld mit der Gestalt Gottvaters, der die Taube sendet, die seltsame Inschrift:

DV̄ ANDREAS HOC OPVS COMPONIT · M · ATONII DILECTI PARCA REPE̅T̅I INDLVIT CVSTODVM IN | CVRIA MORITVR QVI VIX · ANN VII · M · VIIII · D · XXIIII · HOR · X · MCCCC · LXXIII · XVIII · OTOBRIS ·

Obwohl der Bildhauer, der sie eingrub, offenbar des Lateinischen nicht mächtig war, giebt sie mit wünschenswerter Genauigkeit das Datum der Vollendung, Oktober 1473, und den Namen des Meisters „Andreas". Die korrumpierten Worte dazwischen besagen jedenfalls: während Andreas bei der Aufstellung des Altarwerkes beschäftigt war, schnitt die Parze den Lebensfaden seines geliebten (Söhnchens) Marc Anton plötzlich ab; es starb durch die Nachlässigkeit der Wärter 7 Jahre, 9 Monat, 24 Tage und 10 Stunden alt.

Aufbau und Dekoration dieses Tabernakels machen seine Zugehörigkeit zu dem

[1]) Abbildung bei Tosi, Raccolta di Monumenti sacri e sepolcrali di Roma (1853) Taf. CXXIII und CXXVIII. Letarouilly, Édifices de Rome moderne Pl. 193.

[2]) Herr Kahl irrt, wenn er glaubt, ein Apostel mit gradem Kreuz könne nicht St. Andreas sein (Das venezian. Skizzenbuch, Leipzig 1882 p. 39.) Ausser den beiden obigen nur ein Beispiel, das ihm selbst vorlag: Pinturicchio's Fresko der Kardinalsweihe in der Libreria zeigt eine Altartafel mit zwei Heiligen neben der sitzenden Madonna; der Eine ist St. Jacobus Major mit seinem Pilgerstab, der Andere mit dem graden Kreuz aber ebenso sicher St. Andreas; denn es sind die Namensheiligen der Brüder Jacopo und Andrea Piccolomini, die als Testamentsvollstrecker Pius' III. hier weiter malen liessen, gemeint.

Piccolominialtar in Siena unzweifelhaft. Alle Teile der Arbeit sind vortrefflich geeignet uns in den Kunstcharakter des Meisters Andrea einzuführen.[1]) An dem höheren Unterbau halten rechts und links je zwei geflügelte Putten, mit Fackeln in den Händen, das Wappenschild des Rodrigo Borgia mit dem Kardinalshut darüber. Dann erst beginnt der eigentliche Triumphbogen. Auch hier je zwei von zierlichen Pilastern eingeschlossene Nischen übereinander, sogar mit den nämlichen unten aufgerichteten oben umgekehrten Muscheln im Halbrund. Der Bogen umschloss einst jenes Silberrelief mit der Himmelfahrt Maria's, das Giuliano della Rovere als Bedeckung des Madonnenbildes gestiftet, welches letztere die damalige Legende dem hl. Lukas, die heutige Kritik wohl einem Sienesen zuschreibt. Darüber im Mittelstück erblicken wir drei wunderschöne Engel in Verehrung, den einen von vorn nur bis an den Gürtel, mit feierlich gefalteten Händen, die Gefährten rechts und links die Arme über die Brust kreuzend, zum Heiligtum geneigt, — schlanke Gestalten mit trefflich behandelten Flügeln, meisterhaft in den Raum komponiert. Am Triumphbogen zu Siena sind die Victorien mit Palme und Halbmond und die Engelpaare mit dem Kandelaber in den Füllungen des oberen Aufsatzes würdige Nachfolger, obschon ihre Ausführung durch die Sauberkeit und Glätte etwas kälter erscheint. Unten dagegen müssen die musicierenden Engel und die Kronenträger befremden; wir lassen sie deshalb jetzt aus dem Spiel, um weiterhin darauf zurückzukommen. Die heiligen Kirchenväter Hieronymus und Augustin, die Apostel Petrus und Paulus sind ernste, für ihren Mafsstab durchaus würdige Gestalten[2]), die Cherubköpfe in der Bogenwölbung, die Vasen mit Lilien an den Sockeln von reinster Empfindung und Anmut; das Ganze gewährt einen höchst erfreulichen Eindruck, der in guter Beleuchtung und farbiger Umgebung,



Der hl. Paulus.
Statue am Altar der Sakristei in Sta. Maria del Popolo.

[1]) Abgebildet bei Tosi, a. a. O. Taf. LVII. Dass dieser Andreas der Inschrift identisch sein dürfte mit jenem „Freund und Nachbar" Platyna's, hat schon H. Janitschek (Repertor. f. Kwsch. III, 1880 S. 455) ausgesprochen. Seine Verbesserung des Namens Andrea Fusina in Andrea da Fusine wird durch die Inschrift am Grabmal Birago widerlegt; sie sagt uns nicht, woher er gebürtig war. Ebenso ist das Datum am Piccolominialtar selbst ein besserer Anhalt als das unsichere Jahr des Briefes von Platina, das höchstens die Bestellungszeit ergäbe.

[2]) Gipsabgüsse im Königl. Museum No. 1716—1719.

an der Stelle für die das Werk bestimmt war, noch weit wirksamer sein würde als im Dämmerlicht zwischen den kalkigen Wänden der Sakristei.

Alles Figürliche zeigt vorwiegend den Einfluss des Paolo Taccone[1]) (Romano), an dessen unter Pius II. entstandenen Werken sich der Künstler offenbar seinen Geschmack gebildet. Die Statue des Paulus vorn an der Engelsbrücke und die des Andreas bei der kleinen Kapelle unweit Ponte Molle (1463) müssen als Hauptleistungen dieses Lieblingsbildhauers des ersten Piccolomini genannt werden, biedere ernst gehaltene Gestalten, ziemlich nüchtern und einförmig in der Gewandung und Bewegung, mit dem verschleierten, dämmernden, dumpfen Wesen, das den eingeborenen Römern eigentümlich scheint. Dieser Charakter der Statuetten und die Weichheit der Arbeit unterscheiden Andrea von Mino da Fiesole, dessen Schulrichtung hier sonst verbreitet ist. Mino's Figuren in Rom sind leicht kenntlich an ihrer Beinstellung: das Standbein steht ganz grade unter dem Leibe, der ebenso wenig von der Achse abweicht, während das Spielbein auffallend weit nach aussen abgerückt, nur auf dem Ballen der grossen Zehe oder der äussersten Fussspitze ruht, jedesmal das Knie deutlich, fast eckig heraustreten lässt.[2]) Diese halb hölzerne halb unsichere Haltung adoptiert Andrea ebensowenig wie die scharfkantige Faltengebung des Florentiners. Die Vorbilder seiner Engel, soweit sie ihm nicht ganz eigen gehören, dürfen wir in den Bruchstücken jenes Reliquienschreines erkennen, den Paolo di Mariano Taccone gemeinsam mit Isaia di Pippo von Pisa für das Haupt des Apostels Andreas gearbeitet, und der sich, einst in der von Pius II. ausgestatteten Kapelle der Petersbasilika, jetzt in den Grotten befindet.[3]) Dagegen verrät sich in Kleinigkeiten, wie in den Wölkchen zu den Füssen der Schwebenden und in dem nicht eben wohlverstandenen Zinnenkranz unter dem Gesims des Giebels, dass auch er dem Einfluss Mino's nicht entgangen, sondern durch nahe Berührung Aeusserlichkeiten von ihm angenommen hat.

In der That erscheint er an einem Marmorwerk derselben Kirche in Verbindung mit dem florentinischen Meister. Am Grabmal des Kardinals Cristoforo della Rovere, in der ersten Kapelle rechts vom Eingang, hat Bode mit Recht die Madonna in der Mandorla als Eigentum Mino's herausgehoben; wir dürfen die Halbfiguren der Engel, die sich mit gekreuzten Armen verehrend der Erscheinung zuwenden, als ebenso sicheren Anteil Meister Andrea's bezeichnen; denn sie erscheinen trotz der etwas abweichenden Haarbehandlung, die sich der jener Seraphim am kleinen Altar Piccolomini nähert, durch auffallende Aehnlichkeit als legitime Geschwister der eben betrachteten in der Sakristei. Dadurch aber kommen wir einen Schritt weiter: ausser diesen lieblichen Gestalten mit dem zarten Ausdruck in den Zügen bieten auch die Cherubköpfchen am Gebälk und in der Bogenwölbung die nämlichen vollwangigen, rundäugigen und stumpfnäsigen Gesichter dar wie die Putten am Altar mit dem Borgiawappen, ja sie gehen noch mit denen der Piccolominikapelle sehr wohl zusammen. Bewundern wir an dem Weihgeschenk des späteren Alexanders VI. die weiche,

[1]) So heisst sein Familienname nach Bertolotti, Repertor. f. Kwsch. IV (1881) p. 426. Auch hier wird der Wettstreit zwischen Paolo und jenem Mino del Regno verworfen. Dagegen ist wohl nicht beachtet, dass an dem Giebelfeld von S. Jacopo an Piazza Navona der eine Engel mit Opus Pauli, der andere mit Opus Mini bezeichnet ist. Letarouilly, pl. 254.

[2]) Vgl. das Grabmal Riario in Sti. Apostoli und das des Ammanati Piccolomini im Hof hinter Sant' Agostino.

[3]) No. 67. Photogr. Collection Parker No. 2989.

fein empfundene und doch plastisch bestimmte Dekoration, so entzückt uns diese Behandlung nicht minder an dem Grabmal des Rovere,[1]) wo zwischen den Blättern und Früchten der Steineiche der Mohn, das Zeichen des Schlummergottes, sinnig wiederkehrt, ein Lieblingsmotiv des Meisters, das an Gräbern freilich nahe liegt, in dem aber auch die Kandelaber an den oberen Pilastern beider Altäre gipfeln, wo am Sarkophag und zwischen den Konsolen, die ihn tragen, dieselben Gehänge und Zierstücke angebracht sind, wie am Tabernakel zu Siena. So hätten wir wohl ein Anrecht, die mit tiefer ernster Empfindung und der nämlichen weichen und doch charaktervollen Modellierung gegebene Grabfigur, — eben weil sie sonst Mino's würdig, doch zu weich für ihn ist, — als Arbeit Andrea's zu betrachten, und damit eine der tüchtigsten und schönsten Leistungen dieser Art an Roms Prälatengräbern mit einer greifbaren Künstlerpersönlichkeit zu verbinden. Der Kardinal Cristoforo ist im Frühjahr 1479 gestorben, und sein Bruder, der kunstsinnige, unter dem Namen Kardinal von San Clemente berühmte Domenico, hat ihm das Denkmal in seiner Kapelle gestiftet.

Es muss in besonderem Mafse den Beifall der geistlichen Herrn gefunden haben; denn eine ganze Reihe andrer Monumente ist mehr oder minder genau auf dies Vorbild zurückzuführen. Es ist gewiss demselben Bildhauer in Auftrag gegeben worden. Jenes Werk ist eben als höchste Vollendung minder gelungener Vorstufen aufzufassen, unter denen nur ein Beispiel, das Grabmal des im Herbst 1479 gestorbenen Pietro Ferrici, Cardinals von San Sisto, im Klosterhof der Minerva genannt werden mag, weil hier in der Lünette ebenso ein von den übrigen Teilen abweichendes Madonnenrelief in der Art des Mino vorkommt.[2]) Sonst sehen wir von diesen unbedeutenderen Arbeiten ab, deren eingehende Prüfung nur dazu führen kann, die greifbaren Züge des künstlerischen Charakters wieder zu verwischen.

Um so mehr fordern ein paar Hauptwerke unsere Aufmerksamkeit. Jene schönen Engel in den Bogenfüllungen des Borgiaaltars begegnen wieder an dem Grabmal Roverella in San Clemente.[2]) Sie stehen auf Wölkchen und fassen mit beiden Händen den Rand der Halbkuppel, in die sie herabschauen. Die Gestalt des Todten auf dem wannenförmigen Sarkophag kann es an charaktervoller Würde und edler Einfachheit mit dem Rovere in Sta. Maria del Popolo schon aufnehmen. Die trauernden Flügelknaben, die unten mit den Wappenschildern sitzen, wären als zart empfundene Steigerung der kleinen Fackelträger des Borgia wohl verständlich. Alle diese Stücke entsprechen auch in der weichen und doch sauberen Behandlung der Eigenart des Meisters. Die dekorativen Teile, besonders am Sarkophag und am Gebälk, haben in den Motiven, wie in der Verteilung viel Gemeinschaft mit denen des grossen Tabernakels zu Siena. So würde das Todesjahr des Kardinals 1476 die Entstehungszeit zwischen dem Hochaltar und dem Grabmal in Sta. Maria del Popolo aufs Beste erklären. Sonst aber muss Manches an dem Denkmal befremden. Während die Apostelgestalten in der Nische, rechts Paulus und links Petrus, der den knieenden Prälaten empfiehlt, in Auffassung, Haltung und Gebärde den früher betrachteten sehr verwandt sind, scheint doch die Arbeit ihren Charakter modifiziert zu haben. Das Mittelfeld der Nische füllt eine thronende Madonna mit dem Kind

[1]) Abbildung bei Tosi, Taf. CXXVI. Letarouilly und sonst mehrfach.

[2]) Tosi, Taf. XVI. f. Wiederholungen sind das Grabmal Costa (1489) und Pallavicini (1501) in Sta. Maria del Popolo, vgl. auch die der Sakristei; das des Didaco ex Valdes (1501) in Sta. Maria in Monserrato, welches aus S. Jacopo stammt.

und zwei Engeln von überschlankem Wuchs; links und rechts am Sarge drängen sich langgestreckte Engelfiguren, den Vorhang vor der Nische zurückhebend, sehr ungeschickt in die Ecken. Bricht hier in der Kunstweise des Lombarden mitten aus der römisch-florentinischen Schulübung eine Vorliebe für geschmeidige zartknochige Leiber, längliche an den Schläfen eingedrückte Köpfe, weiche durchsichtige Gewandung hervor? Die ebenso auffallenden musicierenden Engel am kleinen Altar der Piccolominikapelle scheinen diese Erklärung zu bestätigen. Oder haben wir vielmehr in beiden Fällen die Beihülfe eines Genossen zu erkennen? Wir kommen mit dem Einen nicht aus: die grosse Halbfigur Gottvaters und der Kranz von Cherubim, die im Halbrund der Nische zu San Clemente erscheinen, sind abermals anders geartet; sie geben sich als offenkundige Anlehnung an den Lieblingstypus des Mino da Fiesole, während Kopfform, Behandlung und Ausdruck wieder von diesem Meister abweichen.[1]) Sie erinnern mich jedesmal an die eine der theologischen Tugenden am Grabe Pauls II. in den Krypten des Vatikans, jene wichtige Gestalt, die uns den Namen ihres Urhebers Johannes Dalmata, des bedeutendsten Mino-Schülers überliefert. Nach alledem scheint es geboten, die Ungleichmässigkeit der Arbeit, die uns hier wie an manchen andern Marmorwerken Roms auffällt, durch die gemeinsame Thätigkeit verschiedener. mehr oder minder selbständiger Künstler zu erklären, welche grade aus den römischen Urkunden ja vielfach belegt wird. So wenig gewiss in manchen Stücken die Verwandtschaft der Erfindung, der Motive, der Dekoration mit den andern Werken Meister Andrea's geleugnet werden kann, mag es doch dahin gestellt bleiben, welche Bewandniss es mit dem Eigentumsrecht in diesem Fall habe. Mit einer vorschnellen Verteilung solcher Arbeiten an bestimmte Namen kann der Kunstgeschichte nicht gedient sein. Zur genauen Feststellung dieser Fragen, zur Abgränzung zwischen dem Anteil der einzelnen Meister, wird die Spezialforschung erst mit Hülfe des Urkundenmaterials, das wir hoffentlich bald von Müntz und andern gleich gewissenhaften Fachgenossen zu erwarten haben, und der zahlreichen vollständigen und zerstückelten Denkmäler gelangen können, welche die Dunkelheit der Grotten von St. Peter und deren unverzeihliche Verwahrlosung noch immer dem wissenschaftlichen Studium verschliesst. In Rücksicht auf die mannichfaltigen Aufschlüsse, die uns eine Auferstehung dieser lebendig begrabenen Kunstschätze bringen muss, beschränke ich mich darauf nur noch zwei Arbeiten als sicheres Eigentum Andrea's zu bezeichnen: die reizenden Marmorgesimse und Thüreinfassungen im Appartamento Borgia des Vatikans[2]) und die beiden Engel mit der Gedenktafel an der Engelsburg, dicht am Zinnenkranz grade unter Bramante's Loggia. Die letzteren kommen den kandelaberhaltenden Genien am Tabernakel in Siena am nächsten.

So hätten wir eine Reihe von Daten für Andrea's Schaffen in Rom bei einander: 1473 den Altar des Rodrigo Borgia in Sta. Maria del Popolo, (nach 1476 das Grabmal Ferrici in Sta. M. sopra Minerva, und den Anteil am Grabmal Roverella), nach 1479

[1]) Tosi, Taf. XLVIII. f.

[1]) H. Semper, Hervorragende Bildhauer - Architekten der Renaissance, Dresden 1880 in fol. S. 5. schreibt das Werk daraufhin dem Mino zu. Auch das Grabmal des Alanus Coettivus (Alain de Taillebourg † 1474) in Sta. Prassede Tosi, Taf. XXVI.) gehört meines Erachtens weit mehr in die Richtung des Meisters Andrea, dem Mino selbst jedenfalls nicht. Auch am Grabmal Riario in Sti. Apostoli gehören die guirlandentragenden Putten am Sarkophag hierher.

[2]) Abbildung bei Pistolesi, Il Vaticano illustrato, Vol. III., Tav. XXXVIII.

das des Cristoforo Rovere, 1481 den kleinen eigenhändig gearbeiteten Altar der Piccolominikapelle in Siena und bis 1485 den Aufbau des grossen mit Beihülfe andrer Hände ausgeführten Tabernakels (ohne die Statuen); 1492 und etwa 1495 die Arbeiten in Vatikan und Engelsburg für Alexander VI.; endlich noch 1501 das Zeugniss, dass er am Leben ist und als Ratgeber bei der Anweisung Michelangelo's respektiert wird.

So wenig diese Beispiele die ganze Dauer seiner Wirksamkeit ausfüllen, so deutlich sprechen sie doch für das Ansehen, das der Meister genossen haben muss. Zwei Fragen aber drängen sich auf: woher kommt er, wie haben wir uns seinen Bildungsgang vor 1473 zu denken? und weshalb mag er im Jahre 1501 die Vollendung des Altarwerkes in Siena dem Michelangelo, ja schon einige Jahre früher dem Pietro Torrigiani überlassen haben, während seine Zeichnung für das Ganze massgebend blieb?

Ob von unserem Meister Andrea gilt, was man von Andrea Fusina versichert, dass er „in seiner Jugend lange in Rom beschäftigt"[1]) gewesen, muss unentschieden bleiben; wenigstens wage ich nicht die Personalunion, die Eugen Müntz für Andrea da Verona und Andrea Fusina vorschlägt,[2]) ohne Weiteres für diesen Andrea von Mailand anzunehmen, obschon die Jahre 1462—63 vortrefflich stimmen. In den Zahlungsregistern des Platyna kommt, erst 1476, ein Andreas Mediolanensis als Aurarius vor[3]) und Goldschmiedsgeschmack verrät allerdings unser Meister, indem er z. B. am Borgiaaltar gefasste Edelsteine in Marmor nachahmt. Das erste Zeugniss selbständiger Kunstübung, welches ich — freilich nur auf stilistische Vergleichung gestützt — beizubringen vermöchte, wäre eine Arbeit vom Jahre 1469, welche mir die Hand desselben Künstlers, allerdings bereits unter dem Einfluss des Mino da Fiesole, aber noch unvollkommen entwickelt zu verraten scheint. Ich meine den Altar in einer Seitenkapelle von S. Gregorio in Monte Coelio,[4]) der die Inschrift trägt:

FR·GG·HVIVS·MONASTERII·ROMANVS·ABBAS·FIERI·FECIT·HOC·OPVS.
ANNO·CHRISTI· M·CCCC.LXVIIII.

In der grossen perspektivisch behandelten Mittelnische sitzt die Madonna mit dem Kinde von anbetenden Engeln umgeben mit dem betenden Stifter zu ihren Füssen. Ueber ihrem Haupte tragen zwei Engel eine Krone, zwei andre umschweben die Thür des Ciboriums; fünf Cherubköpfe füllen das Bogenfeld.[5]) Zu den Seiten steht links St. Gregor, rechts St. Paulus (?) in Nischen, die von Säulen eingeschlossen werden, über deren verkröpftem Gebälk sich vier Statuetten von Heiligen erheben. Zwischen diesen sieht man in Medaillons die Halbfiguren der Verkündigung. An dem Friese schildert ein durch vier Konsolen zerteiltes Relief die Erscheinung des rettenden Engels auf der Moles Hadriana. Ein kleines Halbrund darüber enthält Gottvater; doch ist es nicht an richtiger Stelle angeflickt, nachdem das Tabernakel einmal auseinander genommen war, wie noch zwei Figuren an der Vorderseite des Altartisches beweisen. Dazu ist es neuerdings durch rohe Vergoldung entstellt.

Die Mittelgruppe trägt am deutlichsten den Charakter des Künstlers, der sich in wenigen Jahren dann voll ausgebildet. Besonders das dralle Christkind mit dem runden Kopf hat grosse Aehnlichkeit mit den Fackelträgern am Altar von 1473; die

---

[1]) Cicerone (IV. Aufl.) pag. 392.
[2]) Les Arts à la Cour des Papes. I, 260.
[3]) Das. III, 1. p. 125 ff. Vgl. die Grabschrift unten und Bertolotti's Auslegung.
[4]) Tosi, Taf. XLIV.
[5]) Gipsabguss im Kgl. Museum, Nro. 1719 A.

Engelknaben zeigen sehr verständlich wie aus denen Mino's die eigenen Andrea's sich entwickeln. Die kleine Porträtfigur ist, soweit sie individuell wird, ungemein tüchtig. In den Zwickeln des Bogens bemerken wir das Lieblingsmotiv des Meisters in primitiver doch origineller Form, unfertiger und doch zarter Ausführung: die Genien, die sich am Bogen halten und herabschauen in die Mittelnische. Links, der heilige Gregor ist immerhin schon eine anerkennenswerte Vorstufe des heiligen Papstes, der an derselben Stelle am kleinen Altar zu Siena steht; der spitzbärtige Apostel gegenüber erinnert durch Haltung, Gewandung und die Form der Extremitäten an Figuren wie Andreas und Paulus in Sta. Maria del Popolo. Das Relief ist geschickt komponiert und die Gestalten der Staunenden und Verehrenden sehr lebendig bewegt, die rituelle Würde der Geistlichen links und die unmittelbare Erregung des Volkes wirksam gegenübergestellt. Die übrigen Teile zeigen grade die Kunstweise, welche wir an den meisten dekorativen Marmorarbeiten finden, die Mino da Fiesole in der ersten Hauptperiode seiner römischen Thätigkeit, sei es eigenhändig, sei es mit Hülfe andrer geliefert hat: ich erinnere nur an das Oelschränkchen in Sta. Maria in Trastevere, den Altar des Kardinals Estouteville in Sta. Maria Maggiore[1]) und den in San Marco mit dem Wappen des Barbò (dessen Mittelstück, ein selbständiges Ciborium, übrigens von den Seitenteilen zu unterscheiden ist). Grade im Vergleich mit diesen Leistungen des florentinischen Meisters bekundet der Altar in San Gregorio eine Fertigkeit, die gute Vorbereitung voraussetzt; andrerseits erklären sich die Ungleichmässigkeiten der Arbeit nur durch schnelle überraschende Fortschritte während der Ausführung selbst, und eben die ungeschicktesten, noch ziemlich rohen Stücke daran scheinen mir durch die Eigentümlichkeit des Typus für den lombardischen Ursprung des Bildhauers, andrerseits durch die Derbheit der Technik für seine Herkunft von anderem Handwerk zu sprechen. Haben wir den Meister Andreas des Borgiaaltares in Sta. Maria del Popolo vor uns, der 1473 einen fast achtjährigen Knaben verlor, so kämen wir auch dorther auf die Annahme, dass seine zünftige Ausbildung bereits in den sechziger Jahren abgeschlossen sein muss, und dürfen annehmen, dass Mino's erster Aufenthalt in Rom (1454. 1463) hierbei entscheidend gewesen.

So wichtig indess diese Frage nach seinen Anfängen sein mag, bei dem vorliegenden Material müssen wir uns mit Vermutungen bescheiden. Für unsere eigentliche Untersuchung kommt es mehr darauf an zu wissen, ob dieser Meister Andrea nicht doch mit jenem Andrea Fusina in Mailand identisch sein könnte, so unwahrscheinlich auch die Stilwandlung sei, die wir alsdann zwischen so heterogenen Werken annehmen müssten. Und für die Beseitigung dieser letzten Zweifel haben wir alle wünschenswerten Beweise selbst für die, denen die stilistische Unvereinbarkeit jener Grabmäler in Mailand mit dem Altar in Siena nicht genügt.

Zunächst arbeitet Meister Andrea für denselben Besteller, für den er 1473 den Hochaltar in Sta. Maria del Popolo geliefert, in den neunziger Jahren im päpstlichen Palast und an der Engelsburg, die Alexander VI. grade damals restaurieren und ausschmücken liess, als in Mailand das 1495 vollendete Grabmal Birago entstanden sein muss. Noch im Jahre 1501 ist Andrea in Rom, während der Kardinal von Siena mit Michelangelo verhandelt, und muss auch in der Zwischenzeit dort gewesen sein, da in der zweiten Hälfte der neunziger Jahre Pietro Torrigiani für sein Tabernakel in Siena zu Rom gearbeitet hat. Fragen wir aber, weshalb der Kardinal offenbar in

[1]) Letarouilly: Pl. 311.

gütlichem Einvernehmen mit ihm, die Statuen des Altarwerkes andern Meistern in Auftrag gegeben, so bleibt, da des Meisters Abwesenheit von Rom ausgeschlossen scheint, da man seinen Rat einholt und nach seiner Zeichnung arbeiten lässt, offenbar nur die Annahme übrig, dass er körperlich behindert war seine Kunst auszuüben, sei es durch Krankheit, sei es durch Alter. In der That nun besitzen wir ein Dokument, das alle diese Verhältnisse aufs Beste erklärt, wenn wir es, wie ich überzeugt bin, auf unsern Andreas Mediolanensis beziehen dürfen. Es ist eine Grabschrift im Durchgang von Sta. Maria sopra Minerva zur Biblioteca Casanatense, auf einem Denkstein, der oben in einer Rundnische den Bildnisskopf des Verstorbenen trägt.[1]) Sie lautet:

D O M
ANDREAE BREGNO EX OSTEN AGRI COMENS
STATVARIO CELEBERIMO COGNOMENTO
POLYCLETO QVI PRIMVS CELANDI ARTEM
ABOLITAM AD EXEMPLAR MAIOR · IN VSVM
EXERCITATIONEMQ · REVOCAVIT
VIX ANN · LXXXV · M · V · D · VI ·
BARTHOLOMEVS BOLLIS REGESTI PONT ·
MAGIST · EXEC · ET CATHERINA VXOR
POS · MDVI ·

Darnach wäre dieser Andrea aus dem kleinen Flecken Osteno am Luganersee, zum Gebiet von Como gehörig, konnte sich also sehr wol zu Siena als Mailänder bezeichnen. Wir hätten damit auch seinen Familiennamen Bregno im Unterschied von Fusina, — gehört auch er zu jener in Oberitalien so rühmlich thätigen Bildnersippe? — und den letzten Erweis einer andauernden Thätigkeit in Rom selbst, wo er bis zu seinem Ende wohnt, während jener noch im zweiten Jahrzehnt des Cinquecento in Mailand arbeitet. Unser Andrea Bregnò aber starb 85 Jahre alt 1506, und sein Alter eben erklärte das Rätsel vor dem wir standen. Offenbar war der Auftrag des Francesco Piccolomini durch zahlreiche andere Bestellungen, besonders die des neuen Papstes, seines alten Gönners Borgia hinausgeschoben, bis endlich die fehlenden Statuen des 1485 aufgestellten Tabernakels von anderen ausgeführt werden mussten, da auf eigene Arbeit des Alten nicht mehr zu rechnen war. Es war ein achtzigjähriger Greis mit dem Michelangelo 1501 zu thun hatte!

Dass wir aber wirklich diese Grabschrift auf jenen Andreas Mediolanensis und den Urheber des Hochaltars in Sta. Maria del Popolo beziehen dürfen, ja müssen, bestätigt Alles, was wir sonst von diesem Manne wissen. Er vereinigt alle Eigenschaften, die wir bei einem persönlichen Freunde Platyna's voraussetzen, den dieser mit den wärmsten Ausdrücken an Lorenzo Magnifico empfiehlt. Niemand anders kann gemeint sein, wenn Giovanni Santi in seiner Reimchronik den Andreas zu Rom, ob auch wohl nur der Namensgleichheit wegen in einer Zeile mit Andrea del Verrocchio, rühmt.

---

[1]) Ich fand sie im Schatten der Treppe, die zur Bibliothek führt, im Winter 1879—80, als ich Meister Andrea nachging. Seitdem hat sie auch Bertolotti, Artisti lombardi a Roma, 1881, in 12°, vol I p. 270 abgedruckt, weiss aber nichts damit anzufangen, da er sich nur an *celandi artem* hält, ihn als Begründer des *fabbricar vasellami d'oro e d'argento abbelliti col cesello e col rilievo* auffasst und so aus dem *statuario* einen *argentiere* macht. Dass aber die Bildhauerei, nicht nur Goldschmiedsarbeit seine Kunst gewesen, beweisen (ausser dem Beinamen Polyklet) die Werkzeuge, die am Grabmal abgebildet sind (Tosi).

Bei den Versen: — —

L'alto Andrea del Verochio, e Andrea ch'a Roma
Si gran componitore è cum belleza

mag man zunächst auf Andrea Sansovino verfallen;[1]) aber dessen römische Thätigkeit beginnt erst als Raphaels Vater lange todt war, und die Charakteristik trifft überraschend „die Schönheit der Komposition" als beste Stärke des Künstlers, der die Altäre Borgia und Piccolomini geschaffen.

Ja er scheint, wie Platyna, ein Verehrer des Altertums gewesen und gleich dem Haupt der römischen Akademie Pomponio Leto, wenn auch mehr in künstlerischem als in antiquarischem Interesse, Antiken gesammelt zu haben; denn der Maler „Prospettivo Milanese", der 1494 in Rom war, erwähnt in seinen Antiquarie prospetiche Romane einen Meister Andrea als Besitzer eines nackten Torso:

Poſcia in caſa dun certo maſtr andrea
ve vn nudo corpo ſenza braz e collo
che mai viſto nõ ho miglior diprea (sic!)

Nur Platyna's „sculptor egregius" von 1481, den man bei seinen Lebzeiten mit dem Beinamen Polyklet auszeichnete, kann zugleich in den Kreisen Lionardo's zu Mailand und droben im kleinen Urbino bekannt geworden sein. In die entlegene Residenz Federigo's da Montefeltre ist gewiss sein Ruf nur gedrungen, weil er unter Sixtus IV. blühte, als der Herzog und seine Leute häufiger zum Besuch in die ewige Stadt am Tiber hinabzogen. Mögen die Ehrentitel, die ihm seine Zeitgenossen geben, auch nur relativen Wert für uns haben, jedenfalls nimmt er auch den wenigen Leistungen nach, die wir kennen, eine ansehnliche Stelle in der römischen Skulptur dieser Epoche ein.

Die Gegend aus der er stammt, ist die Heimat zahlloser Maurer und Steinmetzen, die damals südlich zogen und unter der allgemeinen Bezeichnung Milanese oder Lombardo überall in baugeschichtlichen Urkunden, besonders im Patrimonium Petri vorkommen. Auch er mag mit seinen Landsleuten nach Rom gewandert sein, im Dienst der baulustigen Päpste Beschäftigung zu suchen. Wir kommen, da sich sein Geburtsjahr auf 1421 zurückschiebt und seine künstlerische Thätigkeit erst um 1470 einsetzt, abermals auf die Vermutung, dass er anfangs ein bescheidener Steinarbeiter — oder aber ein Goldschmied — gewesen, eine Annahme die völlig den Verhältnissen jener Kunstperiode und gerade denen in Rom entspricht.[2]) Das Beispiel Mino's, der selbst von Desiderio da Settignano vom Handwerker zum Künstler herangebildet war, scheint ihn zunächst bestimmt zu haben. Indessen der Aufschwung der Bildhauerei unter Pius II., besonders die Leistungen eines Paolo Taccone und Isaia di Pisa, mussten anregend und entscheidend wirken. Ihnen dankt Andrea jedenfalls die Hauptzüge seiner Auffassung, während er sich an den Unternehmer Mino noch in der zweiten Hälfte der siebziger Jahre wieder als Mitarbeiter anschliessen mochte, nicht ohne hier und da etwas von dessen Gewohnheiten anzunehmen. So wenigstens wäre seine Entwickelung innerhalb der römischen Lokalgruppe, wie wir sie an seinen wichtigsten Werken beobachtet, wohl verständlich, und, da wir keine hervorragend originale Begabung, keinen Schöpfer mächtiger Charaktere, sondern überall mehr ein ungemeines Formtalent und liebens-

[1]) So Dennistoun, Memoirs of the Dukes of Urbino II, 460, der uns das chronologische Dilemma hinwirft.

[2]) Vgl. Eugen Müntz a. a. O. II, S. 16 ff und passim.

würdigen Schönheitssinn in ihm erkennen, auch ziemlich notwendig gegeben. Die Herrschaft seiner wesentlich dekorativen Richtung, sein Beispiel in Sta. Maria del Popolo mit den lieblichen sanften Gestalten, dem weichen zarten Ornament muss auch Andrea Sansovino mit bestimmt haben, in dessen Werken wir allerdings Charakter und Energie schon schmerzlich entbehren. Gewiss könnte die Zahl der Arbeiten unseres Meisters durch vergleichende Studien noch vermehrt werden; aber wir beschränken uns aus den angegebenen Gründen, wenn auch hin und wieder ungern,[1]) und begnügen uns damit, Andrea Bregno zu Rom als neue Persönlichkeit in die Kunstgeschichte eingeführt zu haben.

Nur in Betreff der Frage, von der wir ausgingen, mag noch eine Bemerkung folgen. An dem ganzen Zierbau der Piccolominikapelle im Dom zu Siena ist jedenfalls der kleine Altar mit den vier Statuetten eigenhändiger und erster Anteil des Meisters Andrea, dem Marmor und seiner Behandlung nach wohl in Rom entstanden, bevor das Material für das grosse Gehäuse aus Ligurien beschafft wurde. Dass die vier Statuen später in den letzten Akten der Verhandlungen mit Michelangelo in Bausch und Bogen mit den übrigen genannt werden, kann uns nicht daran irre machen. Die Madonna, welche jetzt in der grossen Mittelnische aufgestellt ist, hat weder mit Andrea noch mit Michelangelo etwas zu thun, sondern scheint sienesische Arbeit. An ihrer Stelle sollten von Michelangelo drei Figuren geliefert werden: Christus mit Thomas, der die Seitenwunde berührt, und Johannes der Evangelist. Sie sind nie gemacht worden. Michelangelo ganz und gar erkennen wir allein in dem Apostel der obersten Nische links, während der hl. Franciscus unten urkundlich von Pietro Torrigiani herrührt und von Michelangelo nur überarbeitet werden sollte Sonst verrät sich die Eigenart des grossen Florentiners nur in der gegenüberstehenden Gestalt zu unterst rechts. Der Papst und der Bischof in der Mitte wären vollends nur als absichtliche Anlehnungen an die kleine Manier der Vorbilder zu erklären. Es fehlen: der auferstehende Christus ganz oben auf der Spitze, die beiden Figuren auf den Rundgiebeln und die der obersten Nische rechts. Dann sollten wahrscheinlich dort, wo nach der Papstwahl des Francesco Piccolomini die beiden Wappen mit den Inschriften Pius' II. und Pius' III. angebracht wurden, noch zwei Statuen stehen. So kommen die sechszehn Stück heraus, welche die Urkunden erwähnen, und deren fünfzehn Michelangelo bestellt worden sind. Der kleine Mafsstab dieser Püppchen verleidete ihm offenbar die Arbeit; die engen Nischen sind die Kinderschuhe, denen er mit dem David entwachsen war; beim besten Willen konnte er sich dann nicht mehr hineinbequemen.

A. SCHMARSOW.

[1]) So gehe ich an dem Grabmal des jungen Albertoni in der 4 Cap. r. zu Sta. M. del Popolo vorüber, so an dem des Raffaello Rovere in Sti. Apostoli, mit dem wieder das genannte in Sta. Prassede zusammengehört. Man vergleiche auch die Thüreinfassungen an Sant' Agostino (Letarouilly 158), ferner den Altar Innocenz' VIII. in Sta. M. della Pace (Tosi LXVII f.), den man Pasquale da Caravaggio (1490) zuschreibt, besonders in den dekorativen Teilen der oberen Hälfte mit dem Borgiaaltar Andrea's.

EIN INTERESSANTES BLATT AUS DER MINIATUREN-SAMMLUNG DES KUPFERSTICH-KABINETS.

Der Uebergang von den illustrierten geschriebenen Büchern zu den gedruckten wird für den Kunsthistoriker stets Gegenstand eines interessanten Studiums bleiben. Zwar ist es im Allgemeinen von vorn herein wahrscheinlich, dass die ersten illustrierten Druckwerke in Bild und Wort nur eine Nachahmung von ihnen ähnlichen Manuskripten seien, aber ein Nachweis im Besonderen ist eigentlich noch nicht gelungen. Es dürfte auch sehr schwierig sein, gerade jene Manuskripte nachzuweisen, welche in den Werkstätten der ersten Formschneider und Buchdrucker aufgelegen hatten. Dass man diese Handschriften zum Zweck der Benutzung als Vorlage zerschnitten, nachher aber als mannigfach beschmutzt und beschädigt weggeworfen habe, ist wahrscheinlich. Interessant bleibt es daher noch immer, ein Manuskript oder das Fragment eines solchen aufzufinden, welches in allen Zügen wenigstens so geartet ist, dass es möglicher Weise als Vorlage für ein bestimmtes Werk des beginnenden Bilddruckes oder Bücherdruckes gedient haben könnte. Solche Handschriften sind in geringer Anzahl schon bekannt. Einige Manuskripte des fünfzehnten Jahrhunderts, welche als bibliae pauperum bezeichnet werden, solche, die den Namen des speculum humanae salvationis führen, könnten den entsprechenden Blockbüchern zur Vorlage gedient haben. Die Wurzeln aber dieser Darstellungs-Formen liessen sich bisher nicht über das vierzehnte Jahrhundert zurück verfolgen. Anders ist es mit jenen Darstellungen, welche den Apokalypsen unter den Blockbüchern angehören. Diese Bilder-Typen gestatten ein Zurückgehen bis zu Anfang des XIII. Jahrhunderts und sind so charakteriestisch, dass man von einer Apokalypsen-Familie unter den Manuskripten sprechen darf, aus welcher eines oder das andere Glied dem Formschneider der ältesten Blockbuch-Apokalypse vorgelegen haben muss.

Um rasch an den Kern der Sache heranzurücken, sei gleich hier bemerkt, dass jenes im Berliner Kabinet bewahrte Blatt, welches uns heute beschäftigen soll und dessen etwas verkleinerte Umrisse die erste Abbildung wiedergiebt, offenbar aus einem Manuskripte der bezeichneten Familie herausgeschnitten ist. Diese Familie sondert sich mit grosser Deutlichkeit von mehreren anderen Gruppen apokalyptischer Bilderhandschriften, welche ich hier nur flüchtig andeuten will. Es sind: die südfranzösich-spanische Gruppe des XI. und XII. Jahrhunderts, wichtig durch den Text, welcher einen für die Exegese der Offenbarung höchst bedeutungsvollen Kommentar des spanischen Mönches Beatus (der im VIII. Jahrhundert gelebt hat) enthält. Zu dieser Gruppe gehört vor Allen das Manuskript No. 8878 der Pariser Bibliothèque Nationale,[1]) ferner die Apokalypse des British Museum (add No. 11, 695[2]), zwei Bilderhand-

[1]) Vergl. Louandre: „Les arts somptuaires . . .“ Paris 1858. — Bastard: „Peintures et Ornements des Manuscrits“. II, Pl. [85 et] 86. — Zu wiederholten Malen ist das Manuskript auch erwähnt in Waagen's verschiedenen Publikationen.

[2]) Vergl. Waagen: „Treasures of art in Gr. B.“ I. S. 210 ff. — Westwood: Palaeographia sacra pictoria. — Palaeographical-society. Part IV. Taf. 49.

schriften der Offenbarung in Madrid[1]), eine in Turin[2]), eine bei Lord Ahsburnham[3]) und endlich eine bei Quaritch in London[4]).

Ein gleichzeitiger aber von dem vorhergehenden ganz verschiedener fränkischer Typus wird durch die Apokalypse in der Königlichen Bibliothek zu Bamberg markiert.

Die weitaus meisten miniierten Handschriften der Offenbarung gehören dem XIII. Jahrhundert an. Schon Waagen[5]) bringt diese Beobachtung zum Ausdruck. Auch das XIV. und XV. Jahrhundert stellt noch ein grosses Kontingent, ohne aber dem XIII. Jahrhundert gleichzukommen. Diese Manuskripte sind in allen möglichen (meist englischen) Bibliotheken zerstreut, nur höchst flüchtig in der Literatur behandelt und wenig durch Abbildungen bekannt gemacht, so dass einstweilen eine Gruppierung verfrüht erscheint. Zudem sind einige derselben so originell, dass sie bei allen Versuchen einer Einteilung immer wieder übrig bleiben und (um einen Ausdruck vom analysierenden Chemiker zu borgen) als „Extractif-Stoffe" geführt werden müssen.

Eine kaum zu überblickende Menge von apokalyptischen Darstellungen findet sich ferner in den Bilderhandschriften der Vulgata, obwohl sich manche Miniatorenschulen mit einigen bildlichen Andeutungen begnügen. So bringen z. B. die französisch-burgundischen Bibelmaler des XIV. Jahrhunderts fast ausnahmslos nur ein verziertes A zu Anfang der Offenbarung, in welchem Johannes sitzend und schreibend dargestellt ist, mit irgend einer Vision aus der Apokalypse, meist mit den sieben Kirchen in Asien, welche als sieben Thürmchen dargestellt sind. Diese finden sich auch in dem ersten Bilde zu der überreich illustrierten Offenbarung in dem Manuskript No. 1179 der Wiener Hofbibliothek, welches unter den Bibeln im weiteren Sinne, welche aus dieser Schule hervorgegangen sind, die auffallendste Erscheinung sein möchte.

Am schärfsten sondert sich von allen Handschriften der Offenbarung jene Gruppe selbständiger Apokalypsen, welche in bezug auf das Berliner Blatt betrachtet werden muss. Diese Gruppe ist dadurch gekennzeichnet, dass die Bilder den Text bei weitem überwuchert haben, dass sie vor und nach der eigentlichen Apokalypse mehrere Bilder aus dem apokryphen Leben Johannes des Evangelisten enthalten, dass ferner die Miniaturen fast ausnahmslos je eine Hälfte der quergeteilten Seite einnehmen. Das Format ist Klein-Folio, dem der Blockbuchapokalypsen entsprechend, mit welchen sie auch sonst so viele Aehnlichkeiten zeigen, dass man sie ohne Zweifel als mittelbare Vorbilder der anopisthographen Apokalypsen betrachten muss.

Als wichtigste Manuskripte dieser Gruppe hebe ich zunächst hervor eine Apokalypse vom Anfang des XIII. Jahrhunderts in der Bodleiana zu Oxford. 23 Blätter mit 92 Darstellungen; also je 4 auf einem Blatte; in gutem Facsimile gedruckt 1876 für den Roxburghe-Klub als: „The Apocalypse of S. John the Divine". Der Vize-Präsident des genannten Klubs, Earl of Povis, hatte die Güte, mir ein

---

[1]) Vergl.: Zahn's Jahrbücher f. K. II. S. 3 ff.

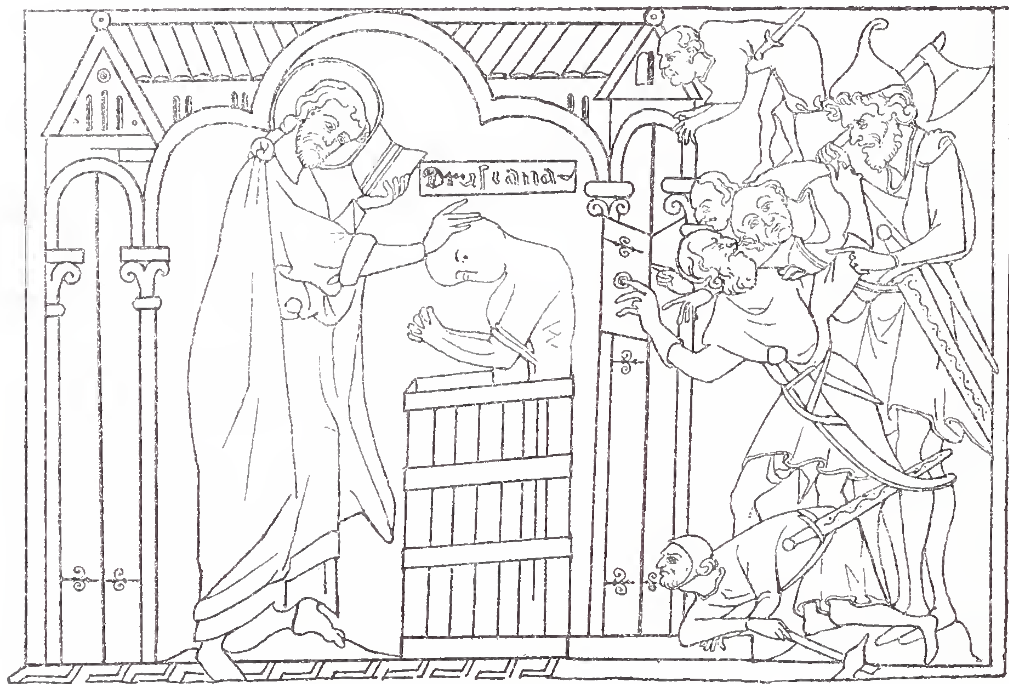
[2]) und [3]) Vergl. Waagen: „Treasures of art in Gr. Br." I. S. 210.

[4]) Vergl. Firmin-Didot: „Des Apocalypses figurées". Paris 1870. — Catalogue illustré de la vente 1879 Firmin Didot. — A. Bachelin: „Description d'un commentaire de l'apocalypse" Paris 1869, mit vielen Abbildungen.

[5]) Im Handbuch der deutschen und niederländischen Malerei S. 16.

Exemplar dieses nicht im Handel vorkommenden Facsimiles zur Verfügung zu stellen. Dadurch wurden mir meine vergleichenden Studien über die Bilderhandschriften der Offenbarung ausserordentlich erleichtert, sodass ich nicht umhin kann, hier dem freundlichen Spender meinen verbindlichsten Dank auszusprechen. Zu gleichem Danke hat mich Herr P. Busslaiew aus Moskau verpflichtet, der mich auf dieses Facsimile aufmerksam machte.

Aus der Vorrede der Klub-Publikation entnehme ich über die Provenienz des Manuskriptes Folgendes: In den Katalogen der Bodleian-Library erscheint der Codex zum ersten mal im Jahre 1613 ohne weitere Angabe der Herkunft. Das Manuskript, sowie der alte gleichzeitige Einband ist übrigens englischen Ursprungs. Eine Beziehung



Miniatur im Besitz des Königlichen Kupferstich-Kabinets.

zu den Blockbüchern ist in der Vorrede nur flüchtig angedeutet, mehr betont dagegen die grosse Aehnlichkeit dieses Codex mit No. 7013 der Pariser Bibliothèque Nationale.

Die einzelnen Bilder nehmen also je die Hälfte einer Seite ein. Der eigentlichen Apokalypse gehen acht Darstellungen aus dem Leben des Johannes voraus, sechs legendarische Bilder folgen derselben. Ein eigentlicher Text fehlt, auf den Bildern selbst aber finden sich lange und zahlreiche lateinische Inschriften. Ich kann hier nur jene Bilder erwähnen, welche zu der Berliner Miniatur in mehr oder weniger engem Bezug stehen. Es sind:

Fol. 1, a. Obere Hälfte: Bekehrung der Drusiana. S. Johannes (links) spricht zu den 3 „contentores idolorum" und zu Drusiana (rechts).

Fol. 1, a. Untere Hälfte: Taufe der Drusiana. Diese Darstellung entspricht, was die Zeichnung anbelangt, bis in die Einzelheiten der Hände und Finger der Darstellung des Berliner Blattes. Die Unterschiede im Allgemeinen sind folgende: der Nimbus des Johannes ist in der Klub-Apokalypse wie von einer lockeren Perlenschnur begrenzt und nicht koloriert, während er auf dem Berliner Blatte roth ausgefüllt und schlicht begrenzt erscheint. Der Farbenauftrag in der Roxburghe-Klub-Apokalypse ist viel dünner als auf dem Berliner Blatte; die Färbung ist einfacher. (Es kommen an den Figuren nur drei Farben vor: blau, grün und braungelb, jede allerdings in verschiedenen Tönen.) Die Schrift ist Mennigroth. Links oben lesen wir: „Scs Joh'es", rechts oben: „Cultores idolorum", über dem Haupte der Getauften: „Drusiana".



Zweites Bild der xylographischen Apokalypse in Sotheby's II. Edition. [1]

Fol. 1, b. Obere Hälfte: Johannes wird vor den Präfecten geführt.

Fol. 1, b. Untere Hälfte: Johannes wird in das Schiff gezogen, das ihn nach Rom bringen soll.

Fol. 2, a. Obere Hälfte: Johannes vor Domitian.

Fol. 2, a. Untere Hälfte: Johannes im Oelkessel.

Fol. 2, b. Obere Hälfte: Domitian schickt den Apostel in die Verbannung.

Fol. 2, b. Untere Hälfte: Das Schiff, worin Johannes in die Verbannung nach Patmos geschickt wird.

---

[1] In Ermangelung von Sotheby III im Berliner Kabinet musste für die Abbildung Sotheby II gewählt werden, eine Aenderung, die bezüglich dieses Bildes keinen Unterschied macht.

Nach diesen acht Darstellungen folgen auf Fol. 3—22 die Bilder der Apokalypse, eingeleitet von einer Darstellung des Johannes auf Patmos. Zwischen Fol. 17 und 18 fehlt ein Blatt, von dem ich weiter unten sprechen werde. Zum Schluss bringt die Roxburghe-Klub-Apokalypse folgende Bilder:

Fol. 22, b. Obere Hälfte: Christus segnet den vor ihm knieenden Johannes.

Fol. 22, b. Untere Hälfte, links: Rückkehr des Johannes nach Ephesus, aus dessen Thoren ihm das Volk entgegen kommt; rechts: Auferweckung der Drusiana.

Fol. 23, a. Obere Hälfte: Das Wunder mit den Edelsteinen.

Fol. 23, a. Untere Hälfte: Der Diana-Tempel zu Ephesus stürzt zu Folge des Gebetes von Johannes zusammen.

Fol. 23, b. Obere Hälfte: Johannes trinkt unbeschadet Gift, während zwei Gefangene, welche davon genossen haben, zusammenstürzen.

Fol. 23, b. Untere Hälfte: Johannes feiert das Messopfer und legt sich in das neben dem Altare vorbereitete Grab.

Die angeführten Darstellungen beziehen sich auf eine Erzählung aus dem Leben des hl. Johannes, die, wie schon angedeutet, als apokryph von der Kirche verworfen ist. Den grössten Teil dieser Legende hat auch Jacobus a Voragine in seine Legenda aurea aufgenommen. (Ausgabe von Huguetan, Leyden und Paris, Fol. XI ff.) Dort erzählt er von dem Wunder, wonach Johannes aus dem Oelkessel unversehrt hervorging, von der Verbannung des Heiligen durch Domitian, von der Rückkehr nach Ephesus und dem Empfange durch das Volk. Beim Eintritt in die Stadt, so heisst es, begegnet Johannes dem Zuge, welcher Drusiana's Leiche begleitet. Ueber die Bitten der Eltern, der Witwen und Waisen, die dem Heiligen vorstellen, wie sehr sich Drusiana danach gesehnt habe, ihn nach seiner Rückkehr zu sehen, erweckt Johannes die Todtgeglaubte. Auch das Wunder mit den Edelsteinen, der Sturz des Diana-Tempels, das Wunder mit dem Giftbecher und die Umstände vom Tode Johannes' werden weitläufig erzählt. Wir vermissen aber bei Jacobus a Voragine eine ausdrückliche Erwähnung von der Bekehrung und Taufe der Drusiana, welche sich in der Klub-Apokalypse dargestellt finden; auch in der historia certaminis apostolici des Abdias, wo die Drusiana-Legende sehr ausführlich und piquant behandelt ist, wird davon nichts gesprochen, sondern Drusiana gleich als Christin in die Erzählung eingeführt.[1]) Ebenso im Catalogus Sanctorum des Petrus de Natalibus. Zum Zeichnen der Bilder von der Bekehrung und von der Taufe Drusiana's mag also den Miniator entweder eigenes Denken veranlasst haben, welches diese beiden Bilder leicht ergänzen konnte, oder eine uns unbekannt gebliebene Legenden-Variante.

Das zweitwichtigste Manuskript, welches hier in Frage kommt, ist eine bei Buchhändler Quaritch in London befindliche Apokalypse vom Ende des XIII. Jahrhunderts.[2]) Sie ist von Ambroise Firmin-Didot als Ms. Van Hultem beschrieben worden,[3]) war 1878 im Trocadero ausgestellt,[4]) und wurde im folgenden Jahre auf

---

[1]) Vergl. Wolfgang Lazius: Liber de passione Domini und historia certaminis apostolici, Basel Oporinus 1552 oder den gleichlautenden Text in Joh. Alb. Fabricius: Codex apokryphus novi Testamenti. Hamburg 1703. II. Theil.

[2]) Verschieden von dem oben erwähnten Manuskripte bei Quaritch.

[3]) Vergl.: „Des apocalypses figurées manuscrites et xylographiques". Paris 1870.

[4]) Vergl.: „L'art ancienne à l'exposition de 1878" p. 326.

Firmin-Didots Bücher-Versteigerung[1]) von Quaritch erstanden. Nach der ausführlichen Beschreibung zu urteilen, welche Firmin-Didot von dieser Apokalypse gibt, ferner nach den Bausen, welche mir Herr Quaritch mit nicht genug anzuerkennender Freundlichkeit zusendete, muss das Manuskript Van Hultem als direkte oder indirekte Kopie der Roxburghe-Klub-Apokalypse angesehen werden. Dem scheint der Umstand zu widersprechen, dass „Van Hultem" um 4 Bilder mehr enthält als die Klub-Apokalypse, also 96. — Es sind dies aber Darstellungen, welche in dem ursprünglichen Manuskripte nicht gefehlt haben können, weil es beispiellos wäre, dass ein Miniator so wichtige Bilder ausgelassen hätte, wie die Ausgiessung der sechsten und die der siebenten Schaale und die grosse Babylon und ihr Wunder. Diese vier Bilder aber sind es, welche in der Klub-Akalypse fehlen; sie folgen in den meisten Apokalypsen auch im Manuskript Van Hultem unmittelbar aufeinander und füllen gerade ein Blatt aus. Es ist jenes Blatt, welches (wie ich schon oben angedeutet habe) zwischen Fol. 17 und 18 der Klub-Apokalypse in ihrem heutigen Zustande ursprünglich gelegen haben muss. Von diesem Mangel also kann abgesehen werden. Dass Van Hultem wirklich zur Descendenz der Klub-Apokalypse gehört, muss bei Beachtung der frappanten Uebereinstimmung, welche sich in allen Figuren zeigt, so lange angenommen werden, als nicht eine dritte ältere gemeinschaftliche Quelle entdeckt worden ist. Dafür, dass das Manuskript Van Hultem eine Kopie der Roxburghe-Klub-Apokalypse sei, spricht ganz besonders der Umstand, dass die Inschriften bei Van Hultem dieselben Schreibfehler bringen, wie diejenigen in der Klub-Apokalypse.[2]) Dass kleine Inschriften vom Kopisten vergessen, längere gekürzt worden, spricht ebenfalls für das angenommene Verhältniss der beiden Handschriften.

Grosse Uebereinstimmung mit den beiden eben erwähnten Manuskripten unserer Gruppe zeigt eine Apokalypse aus der zweiten Hälfte des XIII. Jahrhunderts in der Bibliothèque Nationale zu Paris (No. 7013, neu: fonds fr. 403), welches in der Literatur mehrfach erwähnt,[3]) aber nirgends fachgemäss beschrieben oder vollständig facsimiliert ist. Leider erlaubt mir der Raum und der eigentliche Gegenstand meiner heutigen Arbeit nicht, ausführlich auf dieses interessante Manuskript einzugehen. Es kann nur angedeutet werden, dass zwar der eigentlichen Apokalypse sechs Bilder aus der Johannes-Legende vorangehen, je eine halbe Seite einnehmend, dass aber dieOffenbarung selbst nur auf der oberen Hälfte jeder Seite ein Bild zeigt; die untere Hälfte ist vom französischen Text eingenommen. Diese Apokalypse bildet eine Abzweigung von jenem Typus, welcher durch die Klub-Apokalypse und das Manuskript Van Hultem gegeben ist, muss aber, als zur Gruppe im weiteren Sinne gehörig dennoch hier erwähnt werden.

An das Pariser Manuskript No. 403 schliessen sich an: aus derselben Bibliothek

---

[1]) Vergl.: „Catalogue illustré de la vente 1879"; dort finden sich auch 2 Abbildungen aus dem Manuskripte.

[2]) z. B. hat der Schreiber der Klub-Apokalypse auf dem 45. Bilde (Fol. 12, a) statt: „Iratus est draco in mulierem et abiit facere praelium . . . . ." geschrieben: „. . . . et aliud facere . . . . . ." Genau denselben Schreibfehler finden wir auch im Manuskript van Hultem. Aehnliche Beispiele wären in grosser Anzahl mit Leichtigkeit beizubringen.

[3]) Vergl.: Willemin „Moments francaises inédites" (1806) I. — Waagen „Kunstwerke und Künstler in Paris" S. 299. — Didron „Iconographie chrétienne" S. 163. — Silvestre (Champollion-Figeac) „Palaeographie universelle" III. Taf. 55. — In der „Notice des objets exposés" für die National-Bibliothek zu Paris verzeichnet im „Armoire X" als No. 5.

No. 10,474, No. 14,410 und No. 688; die beiden ersteren stammen aus dem späten XIII. Jahrhundert, das dritte aus dem XIV. Jahrhundert. Diese Manuskripte, die ich, wie No. 403, vor zwei Jahren selbst gesehen habe, sind zum Teil unvollendet und kommen somit als Vorbilder für die Blockbücher nicht weiter in Frage. An die Gruppe schliessen sie sich dennoch sehr eng an.

Noch erübrigt von den Beziehungen der Manuskripte und des Berliner Blattes zu den Blockbuch-Apokalypsen zu sprechen. Ich habe schon oben ausgesprochen, dass die Handschriften dieser Gruppe als die mittelbaren Vorbilder der Blockbuch-Apokalypsen zu betrachten sind. Es ergiebt sich dies aus einer genauen Vergleichung, welche Bild für Bild eine Uebereinstimmung sowohl in der Anordnung und Haltung aller Figuren, als auch in der Gruppierung, ja meist im Wortlaute, der Inschriften aufweist. Diese finden sich in den Blockbuch-Apokalypsen auf breiten Bandrollen und in groben plumpen Zügen ausgeführt. Die feinen Charaktere der Manuskripte waren eben im Holzschnitt nicht ausführbar. Auch die Figuren zeigen in ihrer Ausführung einerseits in den Handschriften andererseits in den Blockbüchern mancherlei Verschiedenheiten, welche aber Niemanden in Staunen setzen werden, der bedenkt, dass sich hier die hochentwickelte Buchmalerei und der noch kaum geborene Holzschnitt einander gegenüberstehen. In den wesentlichen Punkten springt die Uebereinstimmung doch sofort in die Augen. Die meiste äussere und innere Aehnlichkeit mit den Blockbuch-Apokalypsen zeigen, wie angedeutet, die Roxburghe-Club-Apokalypse und das Manuskript Van Hultem; besonders nahe sind die Beziehungen dieser beiden Handschriften zu jener Ausgabe, die Sotheby als III. und Heinecken als 5. bezeichnet; am geringsten ist die Uebereinstimmung mit Sotheby IV und V (Heinecken 2 und 1). Es zeigte sich nemlich bei einer Vergleichung Bild für Bild, dass die 5., 6., 7. und 8. Darstellung der Manuskripte nur in der Ausgabe Sotheby III vorkommen.

Um einen Begriff von der Uebereinstimmung und von den Unterschieden zu geben, welche zwischen den Bildern der Manuskript-Apokalypsen und denen der Blockbuch-Apokalypsen herrschen, findet sich umstehend die verkleinerte Abbildung jener Darstellung aus der Blockbuch-Apokalypse (Ausgabe II nach Sotheby), welche dem Berliner Miniatur-Blatte entspricht, zusammengestellt mit der Abbildung des Blattes selbst. Dieses hat ja (dem zu Folge, was oben von seiner Uebereinstimmung mit dem zweiten Bilde der Klub-Apokalypse gesagt worden) zuverlässig einem Manuskripte angehört, welches in die heute behandelte Apokalypsen-Familie gehört hat und innerhalb derselben der Klub-Apokalypse und Van Hultem möglichst nahe gestanden ist. Was nun das Berliner Blatt selbst anbelangt, so enthebt mich zwar die beigegebene Abbildung einer genauen Beschreibung bezüglich der Komposition und der Zeichnung; über die Farben aber und über den Erhaltungszustand des Blattes sowie über die vermutliche Entstehungszeit muss ein Wort gesagt werden.

Die Miniatur ist in Deckfarben und in etwas dickem Auftrage auf Pergament ausgeführt. Der Blattgoldgrund ist, wie die Miniatur überhaupt, stark beschädigt und stellenweise retouchiert. Der Nimbus des Johannes wird von einem schwarzen und einem weissen Streifchen eingefasst und ist mit Zinnober ausgefüllt. An den Gewändern, deren Farben stark verschmiert und beschmutzt sind, war vielfach ein Braun in Verwendung, welches mit gebrannter Terra di Siena grosse Aehnlichkeit hat. Die Gesichter sind blassgelbbraun, mit Deckweiss gehöht. Dimensionen: Br. 0,147, H. 0,101.

Aus dieser Beschaffenheit nun lässt sich schliessen, auch bei Berücksichtigung

der späteren Uebermalungen und trotz der grossen Uebereinstimmung mit der englischen Klub-Apokalypse, dass uns hier kein englisches Original vorliege, sondern eine Kopie, deren Nationalität aber sich nicht mit Bestimmtheit angeben lässt. Das englische Manuskript dieser Gruppe, die Klub-Apokalypse, sowie gleichzeitige andere englische Bilderhandschriften zeigen nur dünnen Farbenauftrag in ihren Miniaturen, welche meist nur lavierte Federzeichnungen sind. Dasselbe gilt von den Bildern in der französischen Apokalypse dieser Gruppe (Paris. Bibl. Nat. No. 403) und von ihrer oben erwähnten Verwandtschaft. Vielleicht ist bezüglich des Berliner Blattes die Vermutung gestattet, es sei die in Niederdeutschland oder Burgund[1]) angefertigte Kopie eines englischen oder französisch-englischen Originals.

Auch die Zeit, in der das Blatt entstanden ist, lässt sich nur annähernd bestimmen. Der auf das XIII. Jahrhundert weisende Charakter der Zeichnung lässt sich hier gar nicht verwerten, weil er mit der einer späteren Zeit angehörigen Technik und mit den wenigen Resten der Schrift im Widerspruche steht. Wie ein Blick auf die Abbildung lehrt, sind nur zwei Buchstaben, D und r, vollständig erhalten. Alles Uebrige ist unleserlich, lässt sich jedoch leicht zu „Drusiana" ergänzen, welche Inschrift sich auch in der Klub-Apokalypse über dem Haupte der Getauften findet. Aus den zwei erhaltenen Buchstaben nun, welche augenscheinlich gleichzeitig mit dem ganzen Blatte entstanden sind, muss auf die Entstehungszeit geschlossen und diese demnach als XIV. oder Anfang des XV. Jahrhunderts bezeichnet werden. Sie liegt also der wahrscheinlichen Entstehungszeit der Blockbuch-Apokalypsen schon so nahe, dass es vielleicht gar nicht zu kühn ist, in dem Berliner Blatte eines jener gewiss seltenen Fragmente zu erblicken, welche man bei der Anfertigung der Blockbuch-Apokalypsen als Vorlage verwendet haben mochte. Das aber lässt sich nicht beweisen.

Noch ein Allgemeines: Eine Klärung der Frage nach der Reihenfolge der verschiedenen Editionen der Blockbuch-Apokalypsen, wird mit der heutigen Studie, welche es sich zur Aufgabe gemacht hat, die Stellung des Berliner Blattes No. 1247 in der Kunstgeschichte möglichst genau zu präcisieren, zwar nicht gegeben. Eines aber ist dennoch damit gewonnen, ein triftiger Grund mehr dafür, dass Heinecken's Reihenfolge der Blockbuch-Apokalypsen nicht die richtige sei, sondern dass Sotheby gut gethan hat die 3., 4. und 5. Ausgabe Heineckens als die früheren zu bezeichnen. Ein Fortschritt liegt ferner in der Erkenntniss von der Wanderung des Darstellungstypus, welcher den Blockbuch-Apokalypsen zu Grunde liegt. Bis auf Weiteres muss angenommen werden, dass der Typus aus England stammt und wahrscheinlich über Frankreich nach dem Nieder-Rhein gewandert sei, der doch allgemein als die Wiege der Blockbücher gilt. Dieser Typus, der möglicher Weise schon lange vor der Roxburghe-Club-Apokalypse entstanden ist, findet in den anopisthographen Apokalypsen des XV. Jahrhunderts seinen Niedergang, sein Ende, während andere Typen erst zur Zeit der Renaissance ihre Blütezeit erleben und wieder andere, am wenigsten lebensfähig, schon viel früher abgestorben sind.

DR. THEODOR FRIMMEL.

[1]) Die technische Ausführung erlaubt diese Vermutung.

DIE GEDICHTE DES MICHELANGELO BUONARROTI IM VATICANISCHEN CODEX.

I.

Auf die Bedeutung des in der Vaticana befindlichen Bandes mit Gedichten Michelangelo's hat H. Grimm in einer Recension der „Rime di Michelangelo Buonarroti von Cesare Guasti" (Künstler und Kunstwerke I, S. 97) hingewiesen. Es war anfänglich meine Absicht, den Text der Handschrift mit der Ausgabe Guasti's zu vergleichen, bald aber stellte sich bei Guasti's von H. Grimm a. a. O. hinreichend gekennzeichneter Art, die verschiedenen Varianten der Gedichte willkürlich ineinander zu arbeiten, die Unmöglichkeit einer Collation heraus. Es blieb desshalb nichts übrig, als eine Abschrift anzufertigen, eine Arbeit, die mir eine Fülle von Beobachtungen eintrug. Zwar sind dieselben meist hypothetischer Natur, so dass eine weitere Verarbeitung erst dann eintreten kann, wenn die Dokumente des Archivio Buonarroti zu Florenz in Vergleich gezogen werden dürfen; dennoch möchten, selbst bei dieser Sachlage, die folgenden Bemerkungen von allgemeinerem Interesse sein.

Der Codex der Vaticana, von Guasti in der Vorrede zu seiner Ausgabe der Rime di Michelangelo (pag. LIV f. unter No. 2) beschrieben, ist eine Papierhandschrift in Folio und trägt die Nummer 3211. Auf dem Rücken des in rothes Leder gebundenen Bandes befinden sich die Wappen des Papstes Pius VI. und des Kardinals Zelada. Sie enthält CVIII mit römischen Ziffern bezeichnete Blätter; CIII davon teils ganz, teils nur auf einer Seite beschrieben.[1]) Die durchgehende Paginierung scheint erfolgt zu sein, als die einzelnen Papiere zu einem Bande vereinigt wurden. Michelangelo hat kaum damit zu thun gehabt, denn CIV — CVIII sind unbeschrieben aber numeriert. — Blatt I gehen 4 weisse Blätter voraus; die 3 letzten sind mit arabischen Ziffern versehen. Auf die Vorderseite des letzten derselben ist ein Zettel geklebt mit folgender Aufschrift und Nummer:

Michel' Angelo Buonaroti, Le Poesie, scritto di
mano sua, con alcune Lettere, in papiro in foglio.
Ful. Vrs.
= 3244 = (ausgestrichen.)
— 3211. —

Die Handschrift teilt sich dem Titel zufolge in Poesie und Lettere. Die Gedichte reichen in einer Continuität bis XCVIIa; doch finden sich noch einige Entwürfe unter den Briefen: auf XCVIIb; XCVIIIa; XCIXb. — Mit XCVIIa beginnen die

[1]) Der Vollständigkeit halber führe ich die Nummern der teilweise wie ganz beschriebenen Blätter an: Nur auf der Vorderseite sind beschrieben die Blätter: XXIII; XXIV; XXVI; XLIV; LII; LVII; LXII; LXVI; LXVIII; LXXI; —II; —V; —VI; —VII; —VIII; LXXXII; XCVIII. — Allein auf der Rückseite: XCII; —IV; —IX; C; CI; CII. — Auf beiden Seiten also der Rest d. h.: Blatt I—XXII; —V; —VII—XLIII; —V—LI; —III—LVI; —VIII—LXI; —III—LXV; —VII; —IX; LXX; —III; —IV; —IX—LXXXI (also nicht wie Guasti angibt); —III—XCI; —III; —V; —VI; —VII; CIII. —

Briefe, so jedoch, dass noch unter den Gedichten Fragmente von Briefen stehen: auf LXXXVIIb; XCVIb.

Die Briefe gehören den letzten Zeiten Michelangelo's an und erweisen sich als erste Entwürfe. Sie sind sämmtlich durch Milanesi's Ausgabe der „Lettere di Michelangelo" bekannt; doch möchte ich sie noch einmal wiederholen, da Milanesi, der von ihrem Vorhandensein im Codex Vaticanus nichts gewusst zu haben scheint, obwohl ihn gelegentliche Bemerkungen und Erwähnungen dieser Handschrift in der Ausgabe Guasti's darauf hätten hinleiten können, den Druck teils nach Bottari: „Lettere pittoriche I", teils nach anderen Vorlagen mit wesentlichen Veränderungen geliefert hat.

1) LXXXVII b.

iricto nela di mezzo aouata ĩtendo p el signior le parte da cãto pe ſerui ãdando aueder la liberria le riuolte di decte alia dalmezzo ĩ su in sino alriposo di decta ſcala sappich ano col muro dal mezzo ĩ giu ĩ sino ĩ sul pauimento decta ſcala si di scosta dal muro circa quactro palmi in modo che linba sam ẽ to del ricecto none offeso inluogo nessuno e atorno actorno resta libero eame par ſo gniare una simil cosa e cõti domi (in uoi) che p̱ seruire il duca auo (uo ausgestrichen) uostra S e a mesſer bartolo meo tro uer ranno cose p̱ decta scala che nõ sono le mia.

A di primo di gennaio 1554
a di 26 di ſect ẽ bre 1555
1555.

In moderner Schreibweise:

(di)ritto; (n) e la (parte) di mezzo (che è) aovata intendo pel Signore (duca); le parti d'accanto pe' servi, andando a veder la libreria (di S. Lorenzo): le rivolte di dette alie dal mezzo in su, in sino al riposo di detta scala s'appiccano col muro; dal mezzo in giù, in sino al pavimento detta scala si discosta dal muro circa quattro palmi, in modo che l'imbasamento del ricetto non è offeso in luogo nessuno e attorno resta libero. — E a me par sogniare una simil cosa; e confidomi[1]) in voi, che, per servire il duca, a Vostra Signoria[2]) e a messer Bartolommeo (Ammanati) (par che) troveranno cose per detta scala che non sono le mie.

A dì primo di gennaio 1554.
a dì 26 di settembre 1555.

Der Brief, ein Fragment, bildet den letzten Teil des Schreibens Michelangelo's an Vasari (Milanesi p. 548), das sich auf den Treppenbau der Bibliothek von San Lorenzo zu Florenz bezieht. An dem oberen Rande verstümmelt, beginnt es mit iricto, vielleicht diricto; über den Worten der ersten Reihe befinden sich noch einige Striche, die sich zu Buchstaben kaum zusammensetzen lassen. Einige Stellen des

[1]) contidomi im Original.

[2]) Das Original hat: il duca auo (ausgestrichen) uostra etc., wobei es zweifelhaft ist, ob die beiden letzten Buchstaben, oder alle 3 ausgestrichen sind. Will man nicht das „a" vor messer bartolomeo eliminieren, um dann einen verständlichen Satz zu erhalten, so muss man auch „a vostra" (etc.) stehen lassen und annehmen, dass Michelangelo aus der Konstruktion gefallen sei.

Briefes sind durch den Bruch des Papiers unlesbar. Links unten auf dem Blatt finden sich zwei kleine Federskizzen der Treppe von S. Lorenzo von vorn und von der Seite, in dicken, flüchtigen Strichen. Milanesi hat den vollständigen Brief nach Bottari: Pittor. I p. 5 (nicht p. 4) abgedruckt, sowie nach einer „copia contemporanea che è presso il cav. Giuseppe Palagi". Daher denn wohl die inhaltlichen Aenderungen, die Milanesi mit Bottari's Text vorgenommen hat (nicht die orthographischen, die auf der Willkür Milanesi's beruhen).

Ueber den Plan der Treppe enthalten nur zwei Briefe Michelangelo's — erwähnt wird dieselbe öfters — nähere Angaben: der Brief an Vasari (Mil. p. 548) und der an Bartolommeo Ammanati (a. a. O. 550). Zu diesem Material tritt erklärend unser bisher nicht beachtetes Fragment, das Konzept zu dem Schreiben an Vasari, von dem es dem Inhalte wie dem Texte nach abweicht.[1]) Danach hatte Michelangelo in dem Ricetto, der Vorhalle, der Libreria eine freidaliegende (isolato) Treppe projektiert mit Stufen von gleicher Zahl und Höhe. Dieselben sollten aber je höher hinauf, um so mehr an Länge und Breite abnehmen, bis die oberste Stufe die Breite der Thüröffnung (vano) erreichte. Die Stufen der für den Herzog bestimmten Mitteltreppe sollten nach vorn oval (aovato) ausgeschwungen, die der beiden Flügeltreppen, für das Gefolge und die übrigen Besucher der Bibliothek bestimmt, gerade (diritti) sein. Die ganze Treppe, Flügel wie Mittelstück, nur oben an der Thür mit der Mauer des Gebäudes zusammenstossend, entfernte sich allmälig — dem Architekten war die Neigung der schiefen Ebene (dolce o cruda) überlassen — von der Wand, bis der Abstand auf dem pavimento zwischen der untersten Stufe und der Mauer 4 (resp. 3) palmi = 1⅓ bis 1 braccio fiorentino betrug. Durch diese Anlage blieb der ganze Teil des Vestibül (ricetto), unterhalb der hochliegenden Thür und der mit ihr in gleicher Höhe befindlichen Säulen und Blindfenster, das inbasamento del ricetto, sichtbar und konnte für die Wanddekoration verwendet werden. — Auch die Seitentreppen hängen somit nur oben an der Thür, am Ende der Mitteltreppe — il riposo — mit der Mauer zusammen, entgegen der jetzigen Gestalt, wo sie in die Mitteltreppe etwa in ⅔ der Höhe einmünden. Wenn Michelangelo von den rivolte, den Windungen der Flügel spricht, so meint er damit ihre schrägere Richtung, besonders an der äusseren Seite, im Gegensatz zur Mitteltreppe, um zur Thür oben anzusteigen. — Der Brief an Ammanati weist die Geländer (balaustri) ab. Rechteckige Sockel (un sedere) sollten statt jener nach je zwei Stufen die Einfassung bilden.

So geben die brieflichen Aeusserungen Michelangelo's ein klares Bild von der Idee des Künstlers, das durch die Zeichnungen Michelangelo's Bestätigung findet. Von diesen Zeichnungen sind die Blätter in Lille (Gotti, Vita di MA. II, p. 206 f.), wie mir von verschiedenen Seiten mitgeteilt worden ist, unächt. Dasselbe ist der Fall, wie ich mich persönlich überzeugen konnte, mit den Skizzen in den Uffizien zu Florenz, welche bereits die heutige Gestalt der Treppe voraussetzen. Anspruch auf Aechtheit

[1]) Schon zu Lebzeiten Michelangelo's hatte der mit der Ausführung des Planes des Künstlers betraute Architekt (Bart. Ammanati) Bedenken gegen denselben und schliesslich den heutigen Bau geliefert, der in allen Einzelheiten mit Michelangelo's Vorschriften übereinstimmt, in der Gesammtanlage aber von ihnen abweicht.

Der Inhalt unseres Fragmentes weicht von der Reinschrift darin ab, dass der Abstand der untersten Stufe von der Mauer auf 4 zu 3 Palmen angegeben ist. Der bei Milanesi dunkle Satz: — pel signore, dal mezzo in su di detta scala; le rivolte etc. — wird verständlich, wenn wir Milanesi's Interpunktion ändern.

können allein die flüchtige Skizze in unserm Koncept sowie die Federzeichnungen in der Casa Buonarroti (Blatt 92, vetrina 42; Gotti a. a. O. p. 182)[1]) machen. Dieselben zeigen völlige Uebereinstimmung sowohl untereinander wie mit dem Wortlaut der Briefe Michelangelo's, was um so wertvoller ist, als die Skizzen der Casa Buonarroti in das Anfangsjahr des Bibliothekbaues, 1526, gehören, unsere Skizze aber in die späte Zeit, 1555; — gerade kein Zeugniss für die abnehmende Gedächtnisskraft des Meisters, der vielmehr der ganzen Sache zuletzt überdrüssig war.

Von dem Datum des Briefes an Vasari sagt Milanesi (a. a. O.): „è sbagliata la data nelle Pittoriche come nel Vasari". Das ist nur richtig hinsichtlich Bottari's, der „Roma, 15 settembre 1550" angiebt. Unser Fragment zeigt die Data: 1 Januar 1554; darunter 26 September 1555; und darunter die Zahl 1555, ganz klein, von fremder Hand zum zweiten Mal gekritzelt. — Vasari setzt (Vita di MA. ed. Mil. VII, 237) addì 28 di settembre 1555, was Milanesi in 28 September 1558 ändert. — Der Brief Michelangelo's an Ammanati endlich hat überhaupt kein Datum; man ersieht jedoch aus den Schreiben bei Gaye (Carteggio inedito III, 11. ff.), dass er in den Anfang des Jahres 1559 gehört. — Suchen wir zu einer festen Entscheidung zu gelangen: Im Jahre 1526 begann der Bau der Bibliothek, zu der Michelangelo damals die Pläne entworfen haben muss. Bald darauf unterbrochen, blieb das Unternehmen lange Jahre liegen, bis man nach der Befestigung der Herrschaft der Medici in Florenz die alten Pläne wieder aufnahm. Herzog Cosimo, der die Beendigung sämmtlicher Arbeiten von San Lorenzo lebhaft wünschte, sandte Tribolo nach Rom, um Michelangelo zu einer Aeusserung über die Libreria und ihre Treppe zu veranlassen. Doch dieser kann sich seiner früheren Pläne nicht mehr erinnern. Dies muss vor dem 20. August 1550 — der Krankheit oder dem Todestag Tribolo's — gewesen sein. — Die Angelegenheit ruht nun mehrere Jahre. Nach längerer Zeit lässt der Herzog von neuem, schriftlich durch Vasari bei Michelangelo anfragen. Darauf die Antwort, deren Konzept mit dem doppelten Datum von Michelangelo's Hand in unserem Fragment vorliegt. Die zwiefache Datierung erkläre ich mir so, dass der 1. Januar 1554 (1555 nach florentiner Stadtrechnung?)[2]) auf die Abfassung der ersten Redaktion, der 26. September 1555 dagegen auf den eigentlichen Brief sich bezieht, welcher am 28. September 1555, sei es durch den „procaccio", sei es durch den öfters in Michelangelo's Briefen erwähnten „mulattiere" an seine Adresse abgegangen sein mag. — Der Plan, den Michelangelo als „cosa da ridere" mitteilt, bannte noch nicht alle Unklarheiten. Doch erst nach drei

[1]) Blatt 92 der Casa Buonarroti, welches die Treppe nebst der Thür zweimal bringt: zuerst die beiden Flügeltreppen ohne Mittelstück, sodann, etwas flüchtiger, alle drei Teile, gehört unzweifelhaft in das Jahr 1526; einerseits wegen der übrigen dekorativen Entwürfe für die einzelnen Teile des anno 1555 längst vollendeten Ricetto (Fenster, Säulen etc.), die sich auf dem Blatte befinden, andrerseits weil der ductus der Linien mit dem einer ganzen Reihe von Zeichnungen für die Libreria (in derselben vetrina) übereinstimmt.

[2]) Man kann mit Recht zweifeln, ob Michelangelo, der seit langen Jahren in Rom ansässig war, für seine Briefe, auch wenn sie nach Florenz gingen, sich der florentiner Stadtrechnung bedient hat. Vielmehr lehrt eine flüchtige Durchsicht der wenigen, unbedingt sicher datierten Briefe, dass er stets den jedesmal stadtüblichen Kalender benutzte. Gerade die Urkunden von 1553 zeigen, dass er die florentiner Rechnung (25. März) nicht beobachtete. Ich möchte daher den 1. Januar 1554 als wirkliches Datum annehmen; auch würde die merkwürdige Doppeldatierung selbst bei einem 1. Januar 1555 bleiben. Die Frage nach der Art der Datierung kann an diesem Ort nicht weiter verfolgt werden; ohne die Papiere des Archivio Buonarroti würde es auch eine vergebliche Arbeit sein.

Jahren, etwa Ende 1558, erfolgte eine neue Anfrage seitens des Bartolommeo Ammanati, auf welche Michelangelo mit einem neuen Briefe und mit der Uebersendung eines Modells der Treppe antwortete. Modell wie Brief nahm ein Mulattiere am 13. Januar 1559, am Morgen eines Sonnabends, mit (Mil. Lettere di M.A. p. 349), nachdem das Schreiben bereits einige Tage vorher (ibid. p. 348) verfasst worden war.

Milanesi[1]) hat nun ohne Angabe des Grundes das völlig sichere Datum des Briefes an Vasari um drei Jahre später, auf den 28. September 1558, angesetzt. Er mag dazu vielleicht durch eine copia contemporanea del cav. Gius. Palagi[2]) gekommen sein; vielleicht führten ihn dazu die Dokumente bei Gaye (a. a. O.). Wie dem auch sein mag: jedes andere Datum als 1555 ist falsch, und Milanesi hätte sich die Umdatierung ersparen können, wenn er den von ihm selber mitgeteilten Brief Michelangelo's an seinen Neffen[3]) vom 28. September 1555 beachtet hätte, welcher von dem Schreiben Vasari's und der Antwort Michelangelo's darauf spricht.

Mit unserem Fragment wäre zugleich die Abfassungszeit für das Gedicht auf der Vorderseite, pag. LXXXVII a: Al zuchero ala mula ale c̃adele etc. gesichert.

2) XCVIb.

— — — — — e mi d — — — — a bẽche igniorant — — — — io dico che — — — — — — — — par meglio — — che piu ſapressa alrilieuo elrilieuo par peggio quã — o piu ſapressa alla pictura pero ame ſoleua parere che la scultura fussi la lanterna della pictura.

In modernem Italienisch und ergänzt:

(Messer Benedetto. — Perchè e' paia pure che io abbia ricevuto, come io ho, il vostro Libretto, risponderò qualche cosa a quel ch)e mi d(omand)a; benchè ignorant(emente), io dico che (la pittura mi) par(e) meglio (tenuta) che più s'appressa al rilievo; il rilievo par(e) peggio (tenuta), quan(t)o più s'appressa alla pittura; — però a me soleva parere che la scultura fosse la lanterna della pittura etc. . . .

Auch hier ein unten verstümmeltes Blatt. An dem verletzten Teil in einer den auf dieser Blattseite stehenden Gedichten entgegengesetzten Richtung befinden sich vier Reihen eines Briefes, deren erste nur teilweise, nach meiner Angabe, erhalten ist. Das Blatt scheint auf dieser Seite ganz rein gewesen zu sein, was Michelangelo veranlasste, seine Gedichte darauf zu schreiben.

Das Fragment gehört zu dem Briefe Michelangelo's an Benedetto Varchi, in welchem der Künstler Varchi's Frage: über den Vorzug der bildenden Künste untereinander beantwortet. Michelangelo hatte bisher die Skulptur über die Malerei gestellt, als die „lanterna della pittura, die Sonne im Vergleich zum Monde". Nun nach dem Empfang von Varchi's Libretto änderte Michelangelo seine Meinung und erklärte mit Recht den ganzen Streit für unnütz und zeitraubend. Dies der Hauptinhalt. Suchen wir die Abfassungszeit unseres Fragmentes zu bestimmen.

---

[1]) Giebt Milanesi seine gewohnte Sparsamkeit auf, um in einer besonderen Anmerkung eine Ausnahme zu konstatieren, so wird gerade die Regel bestätigt. So soll Michelangelo bei dem Brief vom 13. Januar 1559 (pag. 349 Anm. 1) ausnahmsweise florentiner Stadtrechnung angewendet haben. Der spätere Brief (pag. 550) und die übrigen Dokumente bei Gaye beweisen das Gegenteil.

[2]) Im Hause des (jüngst verstorbenen) Cavaliere Palagi konnte ich keine Auskunft über den Verbleib der Urkunden erhalten.

[3]) Milanesi a. a. O. pag. 312.

Benedetto Varchi hatte zwei Vorlesungen in der florentiner Akademie gehalten: die eine über das Sonett Michelangelo's: Non ha l'ottimo artista alcun concetto etc. — am Sonntag Sexagesimae des Jahres 1546, der auf den 6. März fiel; die andere über das Thema des „Pregio di maggioranza fra le tre belle Facoltade per modo di disputazione", am folgenden Sonntag Quinquagesimae, d. h. am 13. März.[2]) — Varchi's Kommentar zum Sonett, den Guasti in der Vorrede zu den Rime abgedruckt hat, erfreute sich eines allgemeinen Beifalls und wurde nebst der in Eile niedergeschriebenen Abhandlung über die scultura e pittura als Libretto an Michelangelo abgesandt, wie sich aus dem Briefe ergiebt, den Varchi bereits an dem der zweiten lezione folgenden Tage (14. März 1546 a. a. O.) an Luca Martini richtete. Es ergiebt sich ferner aus demselben, dass das Libretto ein Manuscript[3]), nicht gedruckt war. — Varchi entschuldigt (a. a. O.) die brevità del tempo (vom Sonntag zum Montag), nel quale fummo costretti, io a dettarla, e voi a scriverla. — Es ist auch kaum anzunehmen, dass Varchi mit der Ueberreichung seines Werkes bis zum Druck, im Jahre 1549 (Mil. lettere pag. 522 Anm. 1) gewartet hätte, konnten ihm doch Beziehungen zum berühmten Michelangelo besonderen Glanz verleihen. Auf die Sendung Varchi's antwortete Michelangelo mit einem Brief an Luca Martini[4]), der sich in schmeichelhaften Worten über den Kommentar zum Sonett ausspricht. Der Brief, obwohl undatiert, muss in den März oder Anfang April des Jahres 1546 gesetzt werden. Um dieselbe Zeit, vielleicht ein wenig später, erfolgt das Schreiben Michelangelo's direkt an Varchi über die Streitfrage[5]), dessen erster Teil in unserem Fragment, dem Konzept, enthalten ist. Mit dieser unzweifelhaft richtigen Datierung wird Milanesi's Angabe, a. 1549 hinfällig, zu der er durch den Umstand, dass in diesem Jahre das Libretto im Druck erschien, geführt wurde. Die von Milanesi selber mitgeteilten lettere, sowie die ihm für seine Edition zu Gebote stehenden Rime des MA. hätten ihm die beste Aufklärung gewährt. Eine spätere höchst notwendige Neubearbeitung der Lettere di MA. wird den Briefen jedenfalls den richtigen Platz und vor allem die richtige Reihenfolge: No. CDLXIII vor CDLXII anweisen.

3) XCVII'a.

Mõ S^re^ R^mo^ Quãdo una piãta a diuerse parte tucte quelle che sono a ũ modo di qualita e quãtita a nno (hanno) aefs ere a dor ne inũ medesimo modo e duna medesima

[1]) Guasti: Vorrede zu den Rime di MA. LXXXV und LXXII.

[2]) A. a. O. CXII und LXXII.

[3]) Libretto ist nicht immer ein gedrucktes Buch; auch Manuscripte werden so bezeichnet. Trotz der Verbreitung des Buchdruckes waren Handschriften noch immer beliebt. Michelangelo spricht (Mil. p. 272 und 273) von einem Libretto mit 143 geschriebenen Sonetten der Vittoria Colonna, „das in vielen Abschriften (prestai a molte persone) und auch wohl gedruckt existieren möchte. Er selber müsste sich eine Kopie davon anfertigen". Dergleichen geschriebene Bücher habe ich öfters gesehen; z. B. in der Nationalbibliothek zu Florenz den Codex 57 der Classe VIII (Magliabecchiana), eine Kopie ausgewählter Originalbriefe von berühmten Männern, die Antonio Saggio für seinen padrone, den Kardinal Cosimo de' Medici a. 1616 (3. Juni) angefertigt hatte — darunter ein Brief Michelangelo's. Diese geschriebenen Bücher gewähren vielleicht einen Fingerzeig für das, was wir uns bei der Publikation der Gedichte Michelangelo's zu denken haben.

[4]) Mil. pag. 524; Biblioteca nazionale di Firenze, Magliab. VIII; 57; p. 5.

[5]) Das Original des ganzen Briefes an Varchi, ohne Datum und ohne Adresse, findet sich in der Biblioteca nazionale di Firenze: lettere a Ben. Varchi Vol. I No. 37, wo ich ihn selbst verglich.

maniera esimil mẽti ĩ lor ri ſcõtri | ma quã do la piãta muta de ltucto forma e nõ so lamẽte lecito ma ne ces sario mutare de ltucta ã cora gliador mẽti e ſimilmẽte ilor riscõ trile e mezzi ſempre ſon li beri come uo gliono ſi come il naso che e ne lmezzo del uiso none obrigato ne alluno ne alaltro ochio ma luna ma na (mano) e bene obrigata ae ſere come laltra e luno o chio come la ltro ꝑ rispecto degli illati e de riscõtri e ꝑ e cosa certa che lemẽ bra dellarchitectura di pẽ dono dalle mẽ bra delluomo chi none ſtato o none buõ maestro di figure e masimo di notomia nõ se ne puo ĩ tendere.

Der Brief bei Bottari (a. a. O. pag. 11) mit der Adresse an den duca Cosimo I. di Firenze; ferner im Archivio Buon. — Milanesi (pag. 554) lässt ihn mit Recht zufolge der Anrede: „Monsignore Reverendissimo" an den Kardinal Rodolfo Pio da Carpi gerichtet sein. Das Schreiben, im cod. Vat. ohne Datum und Unterschrift, ist wie die bisher behandelten ein erster Entwurf; daher die Abweichungen von Milanesi's Text. Es gehört in die späte Zeit, als Michelangelo den Bau des St. Peter leitete. Die Gedichtfragmente auf der Rückseite sind somit datiert.

4) XCVIII a.

Lionardo ĩ tẽ do ꝑ latua come la cassã dra a partorito ũ bel figluolo e come la sta bene e che gli porrete nome buonarrto do gni cosa no a uuto grã dissima allegrezza idio ne sia ringratiato e lo facci buono a ccio che ci facci onore e mãtẽga la casa rĩgra tia la cassandra e rachoma dami alei altro nõ machade circa questo.

J o ti ſcrisſi piu me ſi sono che quã do ſi trouasſi da comperare una casa che fussi ono re uole e ĩ buõ luogo che tu me nauiſassi e cosi ti ri ſcriuo che quando i usc i sſi fuor tal cosa che tu me ne dia a uiso e ſe nõti par cosa alproposito a desso no mã car di cercare.

Der erste Absatz dieses Konzeptes ohne Datum und Unterschrift entspricht mit einigen Abweichungen dem Original im Archivio Buon. (Mil. pag. 300). Der codex Vatic. bietet aber noch den, dem Texte des Archiv. Buon. fehlenden, auf den Kauf eines Hauses bezüglichen Zusatz. Derselbe fehlt dem Original im Familienarchiv, wie ich mich persönlich überzeugen konnte, als ich in den zwei letzten Monaten des vergangenen Jahres Zutritt zu den bisher verschlossen gehaltenen Papieren des Archivio Buonarroti erlangte.[1]) Die Zeit des Briefes ist bestimmt: 21. April 1554 — einmal durch das Datum des Exemplars im Archiv. Buon., sodann durch den Umstand, dass sich unterhalb des vatikanischen Textes, durch einen Strich getrennt, vier Verse des Gedichtes: Giunto è già 'l corso etc. befinden. Somit gelangen wir zugleich zu einer genaueren Datierung dieses Gedichtes, dessen vier Reihen also den 21. April 1554 (oder einige Tage später) als Zeitbestimmung haben; mithin mögen die allerersten Redaktionen des Gedichtes in den Anfang des Jahres 1554, ein wenig vor dem bemerkten Termin, fallen.

5) XCIX b.

Signiora marchesa e nõ par ſẽ do io ĩ roma che glia chadessi lasciare il crocifisso amesſer tomao e farlo mezzano fra uostra signioria e me ſuo ſeruo accio che io la

[1]) Bereits von H. Grimm im Leben Michelangelo's, vierte Auflage II p. 508 f. abgedruckt. Milanesi, der dieses Buch kennt und in seiner Ausgabe der Lettere mehrfach citiert hat, hätte auf diesen Zusatz zum mindesten hinweisen müssen.

ſerua e masſimo auẽ dio desiderato di far piu ꝑ quella che ꝑ uomo che io conosciessi mai almõ do ma lochupatione grãde ĩ che sono ſtato · e · sono nona la ſciato conoscier questo a uostra S[ria] e ꝑ che io so che la sa che amore nõ uuol maestro e che chi ama nõ dorme mãco mãco acha deua ã cora mezzi e bẽ che e paressi che io nõ mi ricordassi io faceuo quello che io nõ di ceuo p gugniere cõ cosa no na spectata e ſtato guasto e lmio disegnio | mal fa chi tã ta fe

Seruidore di uostra S[ria]

Ora ĩ su luno (de stro) ora ĩ su laltro (manco) piede
uariãdo cerco della mie ſalute
fra luitio e la uirtute
la lma cõ fusa mi trauaglia e stãca
come chil ciel no uede
etc. etc.

michelagniolo buonarroti
ĩ Roma

Bei Bottari (Ed. v. 1754) I pag. 9 mit der Anrede Signor Marchese. Milanesi hat den Abdruck (pag. 515) nach einer „copia" bewerkstelligt, „tratta dal codice Vaticano delle Poesie", die sich im Archiv. Buon. befinden soll. Die Unterzeichnung des Briefes — das Datum fehlt — hat genau die von mir angegebene Form. In den leeren Raum zwischen beide Unterschriften ist der Länge der Seite nach mit kleiner, enger Schrift das Gedicht: „Ora in sul destro" etc. eingeschoben, welches diesen an Vittoria Colonna gerichteten Brief begleitete. Der Brief redet von einem Crocifisso; nun findet sich auf der leeren Nebenseite — pag. Ca — eine Bleistiftzeichnung, ganz roh und flüchtig skizziert, die einen Mann in der Stellung eines Gekreuzigten im Allgemeinen erkennen lässt. Die Bleistiftstriche zeigen nur die Richtung der Arme, die das Gewicht des Körpers zu tragen haben, die geschlossenen Beine, den zur Seite geneigten Kopf, Alles unausgeführt. Ich halte diese Skizze für eine Studie zu dem im Briefe genannten Krucifix, welches mit dem von Condivi erwähnten disegno d' un Gesù Christo in croce für Vittoria Colonna identisch sein mag.[1]) — Auch hier für Gedicht und Brief ein festes Datum — 1545 nach Milanesi (?).

6) Cb.

Mal fa chi tanta fe si tosto oblia.

Cornelia io mero achorto che tucteri ſdegniata meco ma nõ trouauo la cagione ora per lultima tua mi pare auer inteso ilperche | quãdo tu mi mandasti i caci mi ſcriuesti che mi uoleui mãdar piu altre cose ma che i fazzo lecti nonerono ãcor finiti

[1]) Vergl. H. Grimm a. a. O. pag. 297 und 497, wo über das Kruzifix ausführlich gehandelt ist.

ieri a die uẽti secte di marzo ebi lultima tua lectera.

e io perche nonẽtraui ini spesa p̱ me ti fcrissi che tu nõ mi mãdassi pui niente ma che mi ri chi edessi di qualche cosa che mi faresti grãdissimo piacere . fap prẽdo ãzi esfer certa della more chi porto, ãcora aurbino bẽche morto e alle cose fua | circa aluenir costa costa auederte e pucti o mãdar qua mi chelagniolo | . e bisognio chio tiscriua in che termine io mi truouo | elmandar qua michelagni o lo none alproposito pche sto sẽza donne e fẽza gouerno elpucto e troppo tenero p̱ ãcora e potre nascerne cosa chi ne farei molto malcõtento e di poi ce ãcora chel duca di firẽze da ũ mese in qua sua gratia fa gra forza chi torni a firẽze io glio chiesto tempo tanto chio aconci qua le cose mia e che ilasci in buõ termine la fabrica di fãto pietro ĩ modo che io ftimo star qua tucta questa ftate e acõcio le cose mia e le uostre circa almõte della fede questo uerno an darmene a firẽze p̱ fempre perche sonuechio e nono tẽpo di piu ritornare arroma e pasfero di costa e uolẽdomi dar michelagniolo loterro ĩ firẽze compiu amore che figluoli di lionardo mio nipote infegniãdogli quello che ioso chel padre desideraua che glimparasi.

Vostro di tucti uoi michelagniolo buonarrotj inroma.

Auf der Rückseite des Blattes mit dem Krucifix befindet sich dieser Brief an Cornelia, Witwe des Urbino, des Vertrauten Michelangelo's, der am 3. December 1555 (Mil. p. 314 u. p. 539) gestorben ist. Der Brief ist später, weil er vom Urbino als morto spricht, und somit nachträglich auf dieses Blatt geschrieben worden, das bereits vorher das Krucifix (seit 1545) hatte. Er macht ganz den Eindruck eines ersten Entwurfes: auf gelbem Papier von harter Masse, in welches die schwarze, sehr dick aufgetragene Tinte Löcher gefressen hat. Milanesi gibt (p. 532) den Brief in fehlerhafter Version nach Bottari (a. a. O. I, 13). Beiden fehlt die Ueberschrift: mal fa etc. die unter dem vorhergehenden Brief an Vittoria Colonna unvollständig steht, gleich als ob Michelangelo mit den paar Worten auf ein der Vittoria und ihm bekanntes Sprichwort habe hindeuten wollen. Als Ueberschrift passen diese Worte sehr wohl auf den Inhalt des Briefes an Cornelia. Das Schreiben ist am 28. März abgefasst; die fehlende Jahreszahl ist 1557. Von der „gran forza con grandissime offerte del duca da un mese", um den Künstler zur Rückkehr nach Florenz zu bewegen, spricht Michelangelo in zwei Briefen an seinen Neffen vom 6. und 13. Februar 1557 (Mil. p. 332 u. 333). Dieselben beantwortete er mit einem Briefe an den Herzog Cosimo, bezüglich an dessen Cameriere (a. a. O. p. 332, Anm. 1), auf welchen wohl des Herzogs Schreiben vom 8. Mai 1557 (Gaye II, 418) und Michelangelo's neue Antwort (Mil. a. a. O. p. 543) erfolgten.

7) Cl b.

Illustrisfimo fignior duca [di firẽze] i fiorẽtini anno auuto gia piu uole grãdisfimo desiderio di far qua ĩ roma una bella chiesa di fãgiouanni ora a ctempo diuostra S[ria] sperãdo auerne piu comodita fene fono resoluti di farla e anno facto cĩque uomini sopra di cio equali maño piu uolte richiesto e pregato di disegnio di decta ciesa fap prẽdo io che papa leone decte gia prẽcipio adecta chiesa o risposto loro nõ ci uolere actẽdere fẽza licẽza del duca di firẽze | ora come si sia ftato o auuto una lectera molto gratiofa del decto S[re] duca (ausgestrichen) [da uostra Sa.] la quale la tẽgo p̱ comãdamẽto espresso che io actẽda adecta fabrica che nara piacere grãdissimo . onne facto di gia piu di fegni fra quali a sopra decti deputati ne piacuto uno elquale simãdera auo . stra S e tãto si seguira quãto piacera aquella.

Duolmi assai esſere uechio e simal dachordo cõ lauita che poco posſo prometer dime pe decta fabrica faro p uostra S cõtuto ilcuore quelpoco che potro eaquella mi raĉhomando.

michelagniolo.

Dies der undatierte Entwurf des bekannten Briefes an den Herzog von Florenz wegen des Kirchenbaues der florentinischen Kolonie in Rom. (Bottari I, 10.) Milanesi (p. 551) folgt Gaye (III, 18), der die hierauf bezüglichen Dokumente aus dem Archivio di Stato zu Florenz mitgeteilt hat.

8) Ausser diesen (7) mehr oder minder fragmentarischen Briefen findet sich noch auf LXXVIII a am linken Rande, über die Breite der Seite gehend der Anfang des oben mitgeteilten Briefes an Vittoria Colonna: „Signiora mar chesa e nõ mi par ſẽ do io ĩ roma". — Das Gedicht auf diesem Blatt: per qual mordace lima (Guasti p. 144) ist somit datiert.

9) Auf XCV b. unten auf der Seite, doch verkehrt, stehen die Worte:

ſigniore me ſere
tolomeo ſtella ĩ brescia

wohl der Anfang eines bis jetzt unbekannten Briefes an Bartolommeo Ammanati vom April 1554 (wegen der auf dieser Seite befindlichen beiden letzten Strophen des Giunto è già 'l corso etc.).

10) An diese Briefe schliessen sich von CII b bis CIII b Vorschriften, gegen Augenkrankheiten und Recepte, welche bei einer Charakteristik Michelangelo's nicht zu übersehen sind.

C. FREY.

(FORTSETZUNG FOLGT.)

DAS BILDNISS EINER HOHENZOLLERN'SCHEN FÜRSTIN VON MANTEGNA GEMALT.

I.

Im Jahre 1468 nahm Ludwig III. Gonzaga, der zweite Markgraf von Mantua, den damals schon berühmten Mantegna in seinen Dienst und gab ihm nach Vollendung einiger anderer Gemälde den Auftrag, im Castello di corte, dem Wohnsitz der fürstlichen Familie, ein Zimmer des oberen Stockwerks al fresco zu malen. In dieser „Camera dei sposi", welche jetzt das Archivio notarile enthält, sind die Gemälde der Decke vortrefflich erhalten, die zweier Wände teils gut teils leidlich, die der dritten Wand sind bis auf geringe Reste zerstört.

Die eingedruckten Umrisse geben die beiden erhaltenen Wände wieder. Aus der Tafel über der Thür ergiebt sich, dass die Bilder im Jahre 1474 vollendet wurden;

begonnen wurden sie ohne Zweifel früher, bald nach 1468, denn die überaus sorgfältige Ausführung dieser grossen Flächen muss mehrere Jahre gewährt haben.

Mantegna erhielt zur Belohnung ein Haus in Mantua, welches noch vorhanden ist, wenn auch die Fresken, mit welchen er die Aussenseite verziert hatte, bis auf eine Madonna mit zwei Heiligen verschwunden sind.

Das grösste der beiden erhaltenen Gemälde stellt die Markgräfliche Familie versammelt in einer Art von Loggia dar, das Fürstenpaar sitzend, links vom Beschauer Ludwig, dann seine Gemahlin Barbara von Brandenburg, die Tochter des Markgrafen Johann des Alchymisten. Sie ist in Goldstoff gekleidet und hat auf der linken Hand einen dunkeln Handschuh. Ihr Kopf ist im Bilde vortrefflich erhalten, nur an einem Auge ist eine kleine Beschädigung, welche sich in unserer Radierung leicht ergänzen liess.[1] Das Gesicht hat den deutschen Typus, ebenso das ihres Sohnes des Cardinals, welcher zwischen den Eltern steht. Eine der Töchter kniet neben der Mutter, es ist wohl die Tochter Barbara, welche im Jahre 1474 mit dem wohlbekannten Grafen Eberhard im Bart von Würtemberg vermählt wurde. Die auf der andern Seite neben dem Sessel der Mutter Stehende ist wohl die Prinzessin Paola welche später den Grafen Leonhard von Görz (Gorizia) heiratete. Von den beiden älteren Töchtern war Dorothea wahrscheinlich schon verstorben, und Susanne war Nonne. Neben der Schleppe der Markgräfin steht die Hofzwergin.

Die übrigen Personen lassen sich nicht sicher bestimmen. Der stattliche selbstbewusste junge Mann auf der andern Seite des Bildes, zur Rechten des Beschauers, wird wohl der Erstgeborene, Friedrich, sein; hinter dem Sessel der Mutter steht vielleicht der dritte Sohn Johann Franz, den sie besonders liebte, und der Knabe neben der knienden Tochter, welchen die Mutter mit ihrer rechten Hand umfasst, ist der jüngste Sohn Ludwig. Er ist hier sichtlich jünger als auf dem folgenden Bilde, und daraus ergiebt sich, dass dies Familienbild das ältere ist.

Der Erbprinz Friedrich war seit 1463 mit Margarethe von Baiern verheiratet, wir suchen sie vergebens, sie wird wohl auf dem Bilde gegenüber, das zerstört ist, dargestellt gewesen sein.

Das Lichtbild, nach welchem unser Umriss kopiert ist, zeigt nicht, dass noch weiter zur Rechten eine Treppe hinabführt, deren Stufen noch mehrere Männer hinaufsteigen. Dieser Teil hat im Original sehr gelitten.

Das zweite Bild lässt die Fürsten sicherer erkennen. Links eine Gruppe von Dienern mit einem Pferde — das Mantuanische Gestüt war eins der berühmtesten Italiens — und mächtigen Hunden; sie scheinen den Markgrafen zu erwarten, welcher sich auf dem Bilde rechts zum Ritt gekleidet und gespornt zeigt, und mit dem durch rothes Gewand und rothe Kappe kenntlichen Cardinal sich unterhält, während Jünglinge und Knaben sie umgeben, und weiter zurück mehrere Männer stehen. Die Benennung: Ludwig und seine Söhne, welche Litta in seinem schönen Werke: Famiglie celebri italiene dieser Gruppe giebt, ist ungenau; die chronologischen Daten ergeben die richtigen Bezeichnungen.

---

[1]) Mantegna, oder einer seiner Schüler, hat das Brustbild der Barbara nach diesem Gemälde in Kupfer gestochen. Das Exemplar dieses unschönen Stichs im Britischen Museum ist in Amand-Durand: Oeuvre de Mantegna, Blatt 25 photographiert. Der Text von G. Duplessis sagt Seite 5 „Barbara war eine Tochter Alberts von Brandenburg, und hat die Alchymistin geheissen"!



Ludwig III. Gonzaga und seine Familie.
Freskogemälde von Mantegna im Castello di corte zu Mantua.

Im Jahre 1474, als diese Bilder vollendet wurden, war Ludwig III. sechzig Jahre alt, er war 1414 geboren; für seine Söhne ergeben sich folgende Lebensjahre:

1. Friedrich, der nachherige Markgraf, 1440 geboren, war 34 Jahre alt,
2. Franz, 1444 geboren, seit 1461 Cardinal, 30 Jahre. Er gilt gewöhnlich für den dritten Sohn, allein die Mutter nennt ihn, den Cardinal, in einem Briefe vom 22. Januar 1462: secundogenitum nostrum,
3. Johann Franz, der Gründer des Hauses von Sabbioneta, 1445 geboren, 29 Jahre,
4. Rudolf, der Gründer des Zweiges von Castiglione, 1451 geboren, 23 Jahre,
5. Ludwig; sein Lebensalter wird weder von Litta noch in den Geschichtswerken, die das Haus Gonzaga behandeln, noch von Ughelli in der Italia sacra angegeben, aber dass er der jüngste der Brüder war, ist sicher.[1]) Er wurde 1468 Protonotarius Apostolicus und Coadjutor seines Bruders, des Cardinals, 1483 dessen Nachfolger als Bischof von Mantua; Cardinal wurde er nie.

Vergleichen wir nun mit diesen Daten das Gemälde, so finden wir den Markgrafen Ludwig und den Cardinal Franz ihren Lebensaltern von 60 und 30 Jahren gemäss dargestellt. Auch stimmen ihre Bildnisse auf den schönen Medaillen von Pisanus und Sperandeus mit dem Gemälde völlig überein.

Der jugendliche Geistliche mit einer weissen Kappe, dessen Hand der Cardinal gefasst hat, kann nur der jüngste der Brüder, Ludwig der Protonotar sein, auch stimmt der Kopf mit der Medaille von 1475, welche der Mantuaner Meliolus verfertigt hat.[2])

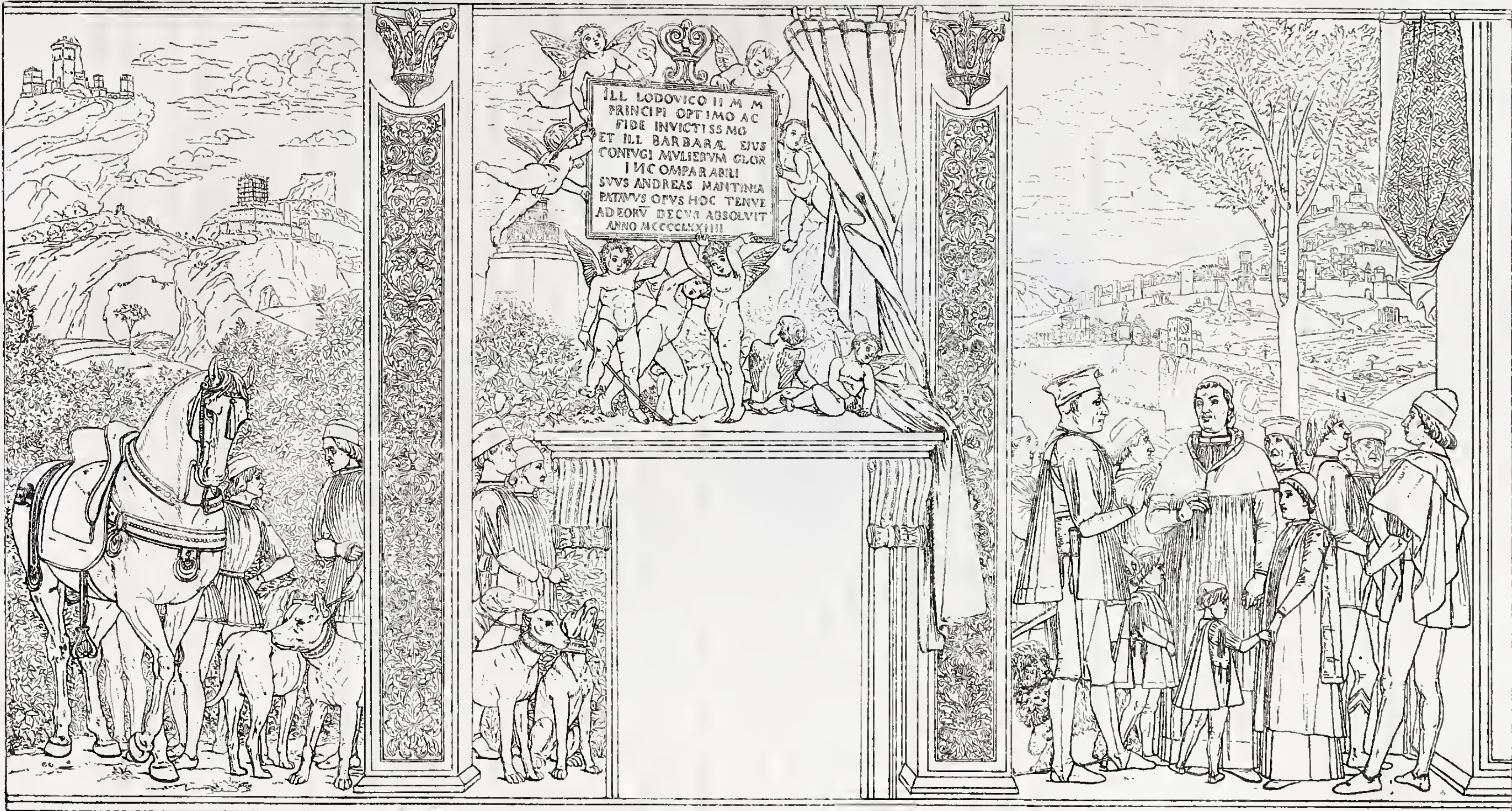
Zwischen dem Markgrafen und dem Cardinal sieht man einen jungen Mann, der, wenn er auch etwas ausserhalb des Kreises der Familienglieder steht, wohl der vierte Sohn Rudolf sein wird; sein Profil ist dem des Vaters ähnlich. Dagegen sind die beiden gleichfarbig gekleideten Knaben, vorn im Familienkreise, unzweifelhaft die Enkel des Markgrafen Ludwig, Söhne seines ältesten Sohnes Friedrich, nämlich der nachherige Markgraf Franz und der nachherige Cardinal Sigismund. Sie waren 1466 und 1469 geboren, also im Jahre 1474 acht und fünf Jahre alt, wie sie auch im Gemälde erscheinen.

Unter den Umstehenden sind gewiss manche der berühmten Männer, die an Ludwigs Hof lebten, allein es würde nichts nützen, Vermutungen auszusprechen, die sich nicht begründen lassen. Leo Baptista Alberti und Victorinus Feltrensis waren damals schon todt. Aber in dem Kopfe hinter der linken Schulter des Cardinals hat der Mantuanischen Ueberlieferung zufolge Mantegna sich selbst gemalt, und das Bildniss stimmt auch recht wohl zu der schönen Bronzebüste auf seinem Grabmal, welche Sperandeus 1517 gegossen hat.

Auf dem ersten Gemälde ist also das markgräfliche Paar mit zweien der Töchter und mit einigen der Söhne dargestellt, auf dem zweiten der Markgraf mit den beiden geistlichen Söhnen, vielleicht auch dem Sohne Rudolf, und mit den Enkeln.

[1]) Bei Lünig Codex Italiae diplomaticus Th. I. col. 1387 ist der Theilungsvertrag der Brüder, nach Ludwigs III. Tode abgedruckt, aus ihm und aus Affò Monete di Sabbioneta S. 119 ergiebt sich die Reihenfolge der Brüder.

[2]) Italienische Schaumünzen S. 126; und die Abbildung im Trésor de Glyptique et de Numismatique, Médailles italiennes I. Tafel. XXXII. 3.



Aus den Freskogemälden des Mantegna im Castello di corte zu Mantua.

II.

Die Markgräfin Barbara war, wie wir gesagt haben, die Tochter unsres Markgrafen Johann des Alchymisten, des ältesten Sohnes Friedrich's I. Johann hatte auf die Kurwürde zu Gunsten seiner Brüder, erst Friedrich's II., dann Albrecht Achill's, verzichtet. Barbara war 1423 geboren, ob in Berlin oder auf der Burg von Tangermünde, oder in den Fränkischen Besitzungen, ist unbekannt. Sie starb 1481.

Als Kaiser Sigismund auf der Rückreise von seiner Krönung in Rom einige Zeit in Mantua verweilte, wo er den Johann Franz Gonzaga, Ludwig's III. Vater, zum Markgrafen von Mantua und zum Reichsfürsten erhob (22. September 1433), hatte er, um dies neue Markgräfliche Haus durch die Verbindung mit den kräftig aufstrebenden ihm befreundeten Hohenzollern zu ehren und zu stützen, die bevorstehende Heirath des Erbprinzen Ludwig und Barbara's öffentlich verkündet, und schon am 12. November kam die zehnjährige Prinzessin, feierlich empfangen, in Mantua an.[1]) Sie wurde nun dort erzogen und erhielt nach damaliger italienischer Sitte eine gründliche klassische Bildung, es ist ausdrücklich bezeugt, dass sie auch Griechisch verstand; die Töchter der grossen Häuser empfingen den gleichen Unterricht wie die Söhne. Ohne Zweifel hatte der berühmte Victorinus Feltrensis Einfluss auf ihre Erziehung. Nachdem er Ludwig und dessen Geschwister erzogen, „hatte er, von den Gonzaga's unterstützt, eine Anzahl von Schülern aus vornehmen Familien um sich versammelt, so dass Mantua eine Erziehungsstätte für die vornehme Welt wurde".[2]) An diesen Vorzügen nahm Barbara Anteil.

Einige Jahre nach ihrer Ankunft empfing sie den Besuch ihres Vaters. Er unternahm nämlich im Jahre 1435 mit seinem Bruder Albrecht, dem nachherigen Kurfürsten, eine Pilgerfahrt nach dem heiligen Lande, welche ihr Begleiter, der Nürnberger Arzt Hans Lochner beschrieben hat; sein Tagebuch ist in einer lehrreichen Schrift von Geisheim abgedruckt.[3]) Auf der Rückreise, im Herbste 1435, verweilten sie in Mantua eine Woche.

Barbara's Leben verlief ohne bedeutende Ereignisse; was darüber bekannt ist, hat Herr B. Hofmann unlängst zusammengestellt.[4]) Ueber ihre Geltung bei den Zeitgenossen spricht Papst Pius II., der berühmte Aeneas Sylvius Piccolomini, in seinen Commentarien; er war mit dem Hause Gonzaga befreundet und hielt sich im Jahre 1459 in Mantua auf, wohin er die Fürsten zum Kongress berufen hatte, um sie zum Türkenkriege zu vereinigen, was freilich gänzlich misslang; auch Markgraf Albrecht, der Liebling des Papstes, der ihm den Ehrennamen Achilles gegeben hatte, und ihm damals den geweihten Degen und Hut verlieh, kam auf kurze Zeit nach Mantua.[5])

Der Papst schreibt: Ludwig ist durch seine Erfahrung in den Waffen und Wissenschaften berühmt, denn im Kriege erwarb er gleichen Ruhm wie sein Vater, und dem Unterricht seines Lehrers Victorinus folgte er eifrig; sanften Gemüts und

---

[1]) Scipione Agnello Maffei, Annali di Mantua, Tortona 1675, S. 758.

[2]) Jakob Burckhardt in dem meisterhaften Werke: die Kultur der Renaissance S. 209.

[3]) Die Pilgerfahrt der Markgrafen Johann und Albrecht von Brandenburg im Jahre 1435, Berlin 1858.

[4]) Im 41. Jahresbericht des historischen Vereins für Mittelfranken, Ansbach 1881.

[5]) Georg Voigt, Enea Silvio de' Piccolomini als Papst Pius II. Th. III. S. 104.

der Gerechtigkeit beflissen. Seine Gattin Barbara, aus dem Brandenburg'schen Hause, ist eine Frau von hervorragendem Geiste und in der Herrscherkunst erfahren. Sie gebar dem Gatten schöne Kinder u. s. f.[1])

Das Lob, welches der Papst hier den beiden Gatten giebt, wird von italienischen und deutschen Zeitgenossen bestätigt; Ludwig wird als einer der besten Fürsten



seiner Zeit gepriesen, in welcher sonst so häufig die höchste Geistesbildung der Fürsten mit der rohesten Gewaltsamkeit vereinigt war; und von den Greuelthaten

[1]) Ludovicus armorum et litterarum peritia clarus, nam et parentis gloriam militans adaequavit et Victorinum oratorem audiens praeceptoris prope modum doctrinam assecutus est, mitis ingenii et iustitiae observantissimus. Uxorem duxit ex familia Brandenburgensi, Barbaram nomine, praestanti animo et ingenio feminam et quae dominandi artem calleret; quaeque viro prolem pulcherrimam peperit, quamvis gibbus et struma in nonnullis apparuit postquam pueritiam exivere. Felix alioquin domus subditorum et vicinorum benevolentia gaudens. (Pii secundi Pontificis Maximi Commentarii rerum memorabilium quae temporibus suis contigerunt. Buch II. S. 105 der Ausgabe von Rom 1584.)

mancher andern Dynastien Oberitaliens, besonders der Malatesta, war das Haus der Gonzaga's rein geblieben.

Ludwig hatte eine stürmische Jugend durchlebt. Bald nach seiner formellen Heirat mit der kleinen Barbara, war er, zerfallen mit seinem Vater, nach Mailand entflohen; bei seiner Heimkehr trug er einen langen Bart, und seine Mutter Paola Malatesta nannte ihn deswegen il Turco, ein Beiname der ihm blieb, obwohl er, wie alle seine Bildnisse und Medaillen zeigen, nachher keinen Bart hatte. In den unaufhörlichen Kriegen und Fehden Oberitaliens hatte er sich als tapferer und kluger Feldherr bewährt, aber seit ihnen die Eroberung Konstantinopels ein Ende gemacht und die italienischen Fürsten gegen die gemeinsame Gefahr eines türkischen Angriffs geeinigt hatte, herrschte er in Frieden. Und dass er wirklich den Lehren des Victorinus Feltrensis folgte, zeigte sich darin, dass er die hochberühmten Humanisten Platina, Philelphus und andre Männer von so hohem Namen um sich versammelt hatte, und dass er den Buchdruck in Mantua, fast zuerst in Italien, einführte. Auch die besten Künstler zog er an sich; von Leo Baptista Alberti liess er die Kirche Sct. Sebastian und andre erbauen; Mantegna blieb bis zu seinem Tode in Mantua und malte für Ludwig auch den berühmten Triumphzug Caesars, welcher sich jetzt in London befindet. Auch die in dieser Epoche so hoch gesteigerte Kunst der grossen gegossenen Schaumünzen wurde begünstigt, Pisanus selbst und die Mantuaner Sperandeus, Meliolus, Talpa und andre Künstler, modellierten die schönsten Bildniss-Medaillen Ludwigs und einiger seiner Söhne. Und als König Christian I. von Dänemark, welcher mit Dorothea von Brandenburg, Barbara's Schwester, vermählt war, im Jahre 1474 nach Mantua kam, modellierte und goss Meliolus auch dieses Königs Medaille. Von Barbara kennt man keine.

Aber auch sie hat Anlass zu Kunstwerken gegeben. Ein Brief des Bologneser Malers Marco Zoppo vom Jahre 1460 an die Markgräfin sagt, dass sie ihm zwei „chofani" grosse verzierte Truhen, wie man sie zur Aufbewahrung von Gewändern und Geräten in den Zimmern aufstellte, zu verfertigen auftrug.[1]) Man denkt sogleich an die beiden schönen Truhen, die jetzt im Dom zu Graz in Steiermark aufgestellt sind; sie stammen aus dem Hause Gonzaga, und da die darauf dargestellten Embleme und zum Teil deutschen Wahlsprüche in den Wandgemälden eines Zimmers des Castello di corte, der camera del sole, und auf Ludwigs Medaillen wiederkehren, so sind diese Truhen aus Ludwigs Zeit. Allein ob sie die von Barbara bestellten sind, bleibt doch zweifelhaft, denn die Zierrate sind nicht gemalt, sondern es sind flache Elfenbeinreliefs, und wir wissen nicht, ob Marco Zoppo solche Arbeiten gemacht hat. Wie es auch damit sei, diese schönen und zierlichen Werke sind ein neues Beispiel der mannigfaltigen Kunstpflege Ludwigs und Barbara's. Die Reliefs stellen „trionfi" dar, des Ruhmes, der Zeit, des Amor, des Todes; zu kirchlicher Verwendung waren die Truhen also nicht bestimmt, auch sind sie erst in späterer Zeit nach Graz und in den Dom gekommen.[2])

Barbara's politischer Einfluss war bedeutend; während der häufigen und langen Abwesenheiten Ludwigs in seinen früheren Regierungsjahren regierte sie selbständig,

[1]) Braghirolli Lettere inedite di artisti del secolo XV. cavate dall' archivio Gonzaga, Mantua 1878 S. 9. Marco Zoppo spricht in diesem Briefe von dem „maestro del Signore", dies ist wohl Mantegna, der Hofmaler des Markgrafen.

[2]) Siehe Joh. Graus, die zwei Reliquienschreine im Dome zu Graz, Graz 1882.

wie Papst Pius andeutet. Noch grösser war ihr Einfluss auf die Familie. Im Jahre 1457 schickte sie ihren damals etwa zwölfjährigen Lieblingssohn Johann Franz zur Erziehung nach Deutschland; er blieb bei ihrem Vater und ihrem Oheim Albrecht bis zum Jahre 1459, dann ward er zurückgerufen, wie sie in ihren Briefen sagt, um dem Papste vorgestellt zu werden, welcher damals in Mantua anwesend war.

Sie blieb überhaupt mit ihrer fränkischen und märkischen Heimat, obwohl sie sie schon als Kind verlassen hatte, in lebhafter Verbindung. Ihren Vater sah sie in den Jahren 1435 und wieder 1450 in Mantua, den Oheim Albrecht beim Fürstencongress 1459 oder Anfangs 1460; 1475 kam ihre Schwester, die Königin Dorothea von Dänemark nach Italien, nachdem 1474 König Christian I. dort gewesen war. Auch wusste sie den mächtigen Einfluss der Hohenzollern für ihre Söhne geltend zu machen. So schrieb sie am 22. Januar 1462 dem Kurfürsten Albrecht ihren Dank, dass er durch seine Fürsprache beigetragen habe, ihren Sohn Franz zum Cardinal zu befördern. Dieser Brief ist aus dem Plassenburger Archiv veröffentlicht; [1] zahlreiche andere Briefe von ihr, ihrem Gatten und einigen der Söhne an Johann und Albrecht befinden sich im Königlichen Hausarchiv. In einem derselben vom Jahre 1465 schreibt der Cardinal Franz, er wisse, dass Albrecht beim Herzog Sigismund von Oesterreich Grafen von Tirol alles was er wolle, erreichen könne, er bäte ihn also um seine Fürsprache in Betreff des Bischofsitzes Brixen. Diese wohlerhaltenen Briefe geben zwar keine neuen geschichtlichen Aufschlüsse, aber sie gewähren den unmittelbaren Einblick in die Beziehungen der beiden Fürstenhäuser und ergänzen so die Familiengemälde, welche uns die Gonzaga's zeigen, wie sie leiben und leben.

III.

Werfen wir noch einen Rückblick auf diese Gemälde.

Ausser den Wandbildern hat Mantegna auch die flache Wölbung des Zimmers ausgemalt. Während in jenen manches an frühere Kunstepochen erinnert, weist die Art, wie er die flache Wölbung verziert hat, auf eine spätere, für die sie Vorbild geworden ist. Er hat nämlich, wie der umstehende Umriss zeigt, eine oben offene Kuppel, mit täuschender Perspektive dargestellt, durch die man in den blauen teilweise bewölkten Himmel hinauf schaut. Diese Kuppel schliesst oben mit einer gemalten Balustrade ab, auf welcher neben Blumenvasen ein Pfau sitzt, und auf welche einige schöngeputzte Zofen des Hofes, darunter eine Negerin, sich lehnen, hinabschauend auf die fürstliche Gesellschaft, die an den Wänden des Zimmers gemalt ist. Die Balustrade wird aber noch ferner durch zahlreiche nackte Kinder belebt; einige stecken die Köpfchen neckend durch die Rundöffnungen der Balustrade, andere klettern auf dem Gesims der Kuppel umher; da man sie gerade von unten her, gleichsam ihre Fusssohlen sieht, so sind sie in den allerkühnsten Verkürzungen dargestellt, welche Mantegna überhaupt liebte und so meisterhaft behandelte. Hier hat er vielleicht der Lust, sein Können zu zeigen, allzu sehr nachgegeben; es ist nicht zu leugnen: manche dieser bewunderungswürdig wahren Verkürzungen überschreiten das Maaſs des Schönen.

---

[1] Spiess, Brandenburgsche Münzbelustigungen, Th. IV. Ansbach 1771 S. 302.

Der Gedanke, die Wölbung des Zimmers durchbrochen darzustellen, so dass man scheinbar den Himmel sieht, ist auch in der Stanza della segnatura wiederholt; auch dort sind geflügelte Kinder dargestellt, zum Teil in ähnlicher Verkürzung, die das Päpstliche Wappen gen Himmel tragen. Man schreibt diesen Teil der Deckenbilder jetzt dem Melozzo da Forlì zu.

Auch weiter noch hat Mantegna die gemalte Kuppel mit überschwänglicher Fülle verziert; an den Teilen welche den Wandbildern zunächst liegen, sind in Medaillons, welche von Kindern gehalten werden, acht römische Kaiserbildnisse dar-



Deckengemälde im Castello di Corte zu Mantua.

gestellt, dann noch in den Zwickeln zwölf Reliefs mit antiken Gegenständen, alles durch Fruchtgehänge nach seiner reichen und anmutigen Weise verbunden.

Lanzi hatte irrig angenommen, diese Deckengemälde seien erst nach 1506 von Mantegna's Söhnen gemalt worden; Coddè hatte dies widerlegt.[1] Den Irrtum Lanzi's hat Kugler in seiner Geschichte der Malerei (1837) wiederholt, er nennt da diese Gonzaga'schen Familienbilder „steifleinen". Wie anders spricht Goethe über Mantegna; schon in der Italienischen Reise, als er in Padua seine Fresken sah, erkannte er mit freiem selbständigen Urteil die hohe Bedeutung Mantegna's, und lebenslang ist er immer wieder zu ihm zurückgekehrt, und hat sich aufs eingehendste mit dessen Bildern und Kupferstichen beschäftigt; in dem Aufsatz über Caesar's Triumphzug hat er ein Muster gegeben, wie kunsthistorische Gegenstände zu be-

[1] Memorie biografiche dei pittori scultori etc. Mantuani.

handeln sind.[1]) Die Kirchenbilder sind ihm fremd geblieben, und in ihnen das eigenste, was den Mantegna so einzig vor seinen Zeitgenossen hervortreten lässt: dass in seinen kirchlichen Gemälden die unmittelbare realistische Wirklichkeit sich durchdrungen und durchgeistigt vom tiefsten und ergreifendsten Gefühl zeigt; eine Vereinigung scheinbar entgegengesetzter Eigenschaften, welche weder Vorgänger noch Folger besassen. Man braucht nur an seinen Stich der Grablegung zu erinnern, an den Ausdruck des tiefsten Seelenschmerzes, welcher edler ist und ebenso innig und wahr als Roger van der Weyde ihn gemalt hat, oder an die unvergleichlichen Engelkinder, die aufgelöst sind in der Erfüllung ihres himmlischen Berufs, dem Christkinde zu singen, in dem Altarbild von San Zeno zu Verona und in andern.

Hier, in unsern Mantuanischen Bildnissen konnte dieser erhabenste Zug in des Malers Wesen nicht hervortreten, aber desto mehr die kraftvolle und lebendige, jede Wirklichkeit abspiegelnde, gleichsam plastisch wirkende Wahrheit in Zeichnung und in Farbe.

Die einzigen idealen Darstellungen, zu denen er hier Gelegenheit fand, sind, ausser den phantastischen Landschaften, die nackten Kinder mit Schmetterlings- und Vogelflügeln, welche spielend die Inschrifttafel halten und umgeben. Einer dieser Genien ist ein Beispiel von Mantegna's eingehendem Naturstudium, er hat graue Flügel, von denen ein kleiner Teil blau und weiss gemustert ist, es sind die Flügel des Eichelhehers (corvus glandarius), der auch in Italien zu Hause ist.

An Schönheit und Anmut stellen diese Kinder sich antiken Bildwerken, die Mantegna geliebt und oft nachgebildet hat, an die Seite. Ueberall erkennt man das Studium der Antike, das er seiner Vaterstadt Padua verdankt; sie war durch die von Kaiser Friedrich II. gestiftete Universität einem der geistigen Mittelpunkte Italiens geworden, hier war die Begeisterung für das Altertum erwacht und mit ihr der Sinn für die antike Kunst; Squarcione, sagt Vasari, liess den jungen Mantegna viel nach Gipsabgüssen der Antiken zeichnen. Dass er der Altertumswissenschaft nicht fremd war, bezeugt der berühmte Triumphzug Caesars, der Geist der antiken Kunst: die Natur zu idealisieren, spricht sich in allen seinen Werken aus.

J. FRIEDLAENDER.

DÜRERS TÜRKENZEICHNUNG.

„Dürer in Venedig", welche Perspektive öffnet sich bei dieser Vorstellung dem Auge des Kultur- wie Kunstgeschichtsforschers! Sein erster Aufenthalt, der sich allerdings nicht dokumentarisch beglaubigen, wohl aber bis zur Ueberzeugung wahrscheinlich machen lässt, muss etwa in das Jahr 1494 fallen. Er war in dem für

[1]) In den Propyläen T. III, Abt. 2, Seite 51 werden unsre Fresken besprochen, doch ist dieser kleine Aufsatz gewiss nicht von Goethe, sondern von H. Meyer.

grosse Eindrücke so empfänglichen Alter von 23 Jahren; und was das Venedig jener Tage an Pracht und Herrlichkeit bieten konnte, davon zeugen noch heut vor Allem jene in ihrer behaglichen Breite so beredten sittenbildlichen Darstellungen eines Gentile Bellini, Carpaccio und Anderer, welche jetzt zum grossen Teil in der Akademie zu Venedig in ein und demselben Saal vereinigt sind. Allerdings war das Leben selbst in jenen Tagen noch reicher und mannigfaltiger als sein Spiegelbild in der Kunst und wird dem jungen Nordländer den tieferen Eindruck hinterlassen haben. Noch waren die Werke der Renaissancemeister zu sehr vereinzelt, so dass uns nicht Wunder nehmen darf, wenn auf Dürer von den damals in Venedig wirkenden Künstlern wohl nur der in gewissem Sinne ihm verwandte Jacopo de' Barbari sichtlichen Einfluss auf die nächstfolgende Periode seines Schaffens gewann.

Mehr als zehn Jahre vergingen, bis er Venedig wiedersah; von seinem Aufenthalt in den Jahren 1505 und 1506 reden seine Briefe an Wilibald Pirkheimer in so liebenswürdiger wie naiver Offenheit. Dass er sich jetzt als ein Anderer fühlte, deuten seine Worte vor allem an: „das Ding das mir vor eilf Jorn so woll hat gefallen das gefalt mir itz nit mer"; mag auch hier unentschieden bleiben, welches „Ding" er damit meinte. Auch in Venedig hatte sich Einiges geändert. Seine Kirchen, Paläste und Bruderschaftsgebäude hingen voll der Schöpfungen der Bellini, Carpaccio und Genossen, das Gestirn des Giorgione war im Aufsteigen, Tizian freilich noch nicht aus der Werkstatt seines Meisters hervorgetreten. Statt einer werdenden Kunst umgab den Besucher eine gewordene, die ihrem Höhepunkt nicht gar so fern mehr stand. Sollte Dürer auch an dieser Kunst so teilnahmlos vorübergegangen sein, da er mit ihren Vertretern — er selbst nennt Giovanni Bellini mit Auszeichnung — persönlich in nahe Berührung gekommen ist? Wenigstens Ein unanfechtbares Zeugniss hat er hinterlassen dafür, dass die Werke des älteren Bellini, sei es auch nur für einen Augenblick seine Aufmerksamkeit gefesselt.

Es ist dies eine aquarellierte Federzeichnung in der Sammlung Malcolm in London, erwähnt bei Ch. Ephrussi, Albert Dürer et ses dessins, in Farben reproduziert in dem demnächst erscheinenden Werke Dürers Zeichnungen in Nachbildungen herausgegeben von Fr. Lippmann I. Band, 1883. Zwei vornehme Türken in Kaftan und grossem Turban, schreiten in ruhigem Gespräch nach links, gefolgt von einem schwarzen Diener, dessen Kleidung sich nur durch den kürzeren Rock von der seiner Herren unterscheidet. Das Blatt trägt oben das Monogramm Dürer's und die Jahrzahl 1514. Auffällig ist nicht so sehr der Gegenstand — in Venedig mochte sich oft genug die Gelegenheit bieten, solcher fremdartiger Gesellen ansichtig zu werden — als einige technische Eigentümlichkeiten und Korrekturen, die wir sonst an Dürers Zeichnungen nicht gewohnt sind. Zunächst am linken, beim Gehen nachschleifenden Bein des Mohren. Wie es ursprünglich bewegt war, stand es nicht in organischem Zusammenhang mit dem übrigen Körper, erst die spätere Korrektur brachte es an die rechte Stelle. Sodann eine Anzahl von markanten Einzeichnungen in der Gewandung, z. B. am Aermel des Dieners und anderwärts; sämmtlich mit breiterer Feder und hellerer Tinte ausgeführt. Es ist kein Grund, zwei verschiedene Hände anzunehmen, da sich für beiderlei Stricharten genug Analogien in den übrigen Zeichnungen Dürers finden. Viel näher liegt die Annahme, dass das Blatt zu zwei verschiedenen Zeiten zu Stande kam. Die erste mag noch dahingestellt bleiben, die letzte ergiebt sich aus dem Datum, das mit derselben Feder und derselben Tinte wie die beregten Korrekturen geschrieben

ist. Nun aber das Merkwürdigste: die ganze Gruppe ist einem Bilde Gentile Bellini's entnommen, der Prozession der Kreuzreliquie auf dem Markusplatz in Venedig, inschriftlich vom Jahr 1496, einem jener grossen zu Eingang erwähnten, jetzt in der Akademie zu Venedig befindlichen Gemälde (daselbst im XV. Saal No. 555, reproduziert in Photographie von Naya, die in Rede stehende Gruppe besonders unter No. 555A; das ganze Bild neuerdings in Farbendruck in dem Werke La basilica di San Marco in Venezia, Venedig 1881 ff.).

Die Piazza von San Marco erblickt man dort, eingefasst links von den Säulenhallen der Prokurazien, rechts von denen älterer Gebäude, welche später den neuen Prokurazien weichen mussten, daran schliesst sich der mächtige Campanile, dessen Untergeschoss allein sichtbar ist; im Hintergrund Alles dominierend der phantastische Bau von S. Marco, der noch im unberührten Schmuck seiner alten Mosaiken prangt. Rechts, aus der Porta della Carta im Hintergrund bewegt sich die überaus zahlreiche Prozession mit sämmtlichen geistlichen und weltlichen Würdenträgern der Republik, um sich im Vordergrund nach links zu wenden. Zuschauer und sonstige Gruppen beleben in bunter Mannigfaltigkeit den übrigen Platz zwischen dem Zug und der Kirche; ganz im Hintergrund, von rechts her, dicht bei S. Marco, schreiten unsere Türken mit dem Diener hinter sich.

Von all dem festlichen Prunk unberührt, griff Dürer gerade diese einzige Gruppe heraus; nicht die auffallendste — sie ist vielmehr im Gemälde ungünstig angebracht, in kleinem Mafsstabe, wie es die tiefe Perspektive verlangte, und der das Auge ablenkenden Kirche sehr nahe — aber eine der am meisten charakteristischen, die gerade den Nordländer besonders zu fesseln geeignet war. Er übernahm sie indess nicht unverändert. Zwar das steif nachschleppende linke Bein des Dieners kopierte er getreulich, aber um ihm später die richtige Stellung zu geben. Aus dem Diener selbst, der auf dem Gemälde ein Weisser, im übrigen nicht besonders charakterisiert ist, ward, wie schon bemerkt, ein Neger, dessen Physiognomie mit Humor durchgebildet ist. Die von der eigenen Wichtigkeit und der Würde des voranschreitenden Gebieters durchdrungene Beschränktheit kann nicht prägnanter wiedergegeben werden. Die beiden Türken erscheinen weniger verändert, doch haben sie die Vollbärte verloren, die sie bei Bellini tragen, und dafür nur lange Schnurrbärte behalten, wodurch die Gesichter ein auffallend slavisches Aussehen bekommen haben. In der Zeichnung erscheint ferner der Faltenwurf der Gewänder vereinfacht, was besonders der Gewandung des Dieners zu Gute kam, die bei Bellini in viele kleinliche Parallelfalten gelegt ist. Auch in den Farben der Gewänder sind gewisse Abweichungen vom Original bemerkbar, die aber nicht so bedeutend sind, dass sie nicht aus Veränderungen der Farben des Originals, teils durch Nachdunkeln, teils aus Uebermalung resultieren könnten. Ein Umstand jedoch regt zu weiteren Kombinationen an: auf der Zeichnung lässt der auf der Brust etwas offenstehende Rock des Dieners, der einen auf dem Gemälde nicht oder nicht mehr sichtbaren gelben Umschlag hat, ein rotes Untergewand sehen, von welchem sich auf dem Gemälde keine Spur findet. Wie liefse sich dies anders erklären als durch die Annahme, dass die Kolorierung der Zeichnung erst spät nach ungenauen Farbenangaben, vielleicht ganz aus der Erinnerung erfolgt sei?

Für die Geschichte der Zeichnung erhalten wir also eine Reihe von Daten. Da das Gemälde Gentile Bellini's erst 1496 vollendet wurde, kann die Zeichnung nicht bei Dürers erstem Aufenthalt in Venedig entstanden sein, was auch stilistisch

nicht anzunehmen wäre, sondern muss aus seinem zweiten Aufenthalt 1505/6 herrühren. Er brachte sie heim als ein Andenken an Venedig, eine Erinnerung vielleicht an den alten Meister Bellini, der damals noch am Leben war (er starb im darauf folgenden Jahr, 1507). Was die freie Umbildung der Gesichter betrifft, so machte die gar zu unbestimmte, allgemein gehaltene Physiognomie auf dem Bild des Bellini sie fast zur Notwendigkeit für den nachzeichnenden Künstler. Beim Gesicht des Mohren waltete der Humor Dürers, wenn nicht eine bestimmte Reminiscenz vorliegt wie bei den Gesichtern der Türken, die denen albanesischer oder dalmatinischer Besucher der Dogenstadt abgelauscht zu sein scheinen. Jahre hindurch mochte das Blatt in Dürers Studienmappe geruht haben, bis er im Jahre 1514 bei der allgemeinen Revision seiner Zeichnungen (nach der Annahme Thausings) auch die Türken hervorholte und nicht nur die seinem kritischen Blick notwendig dünkenden Verbesserungen vornahm, sondern jetzt erst das Blatt auch ausmalte in jener leichten Aquarellmanier, die u. A. auch das liebenswürdige Blatt der „Maria Selbdritt" desselben Jahres in der Sammlung Mitchell in London aufweist. Die derart vollendete Zeichnung konnte er nicht füglich mehr mit dem Datum 1506 versehen, und so setzte er denn die Jahrzahl der Vollendung, 1514, darauf.

Hiermit ist ein neues Glied in einer Reihe verwandter Thatsachen gewonnen. Wir wissen, dass dem heranreifenden jungen Dürer unter Andern einst ein Mantegna, ein Lorenzo di Credi Veranlassung zum direkten Kopieren gaben, dass ihn ein Verrocchio zum Nachschaffen anregte; nun zeigt es sich, dass auch der Eindruck, den ein Venezianer, Gentile Bellini, auf ihn ausübte, stark genug dazu war. Es ist nur eine schwache Spur, die von Dürer zu den Venezianern leitet, aber sie schien wichtig genug, um mit solcher Ausführlichkeit behandelt zu werden. Vielleicht, dass sie sich weiter verfolgen lässt, vielleicht, dass sich unter der Voraussetzung einer später vorgenommenen Umbildung und Neudatierung mancher Dürer'scher Zeichnungen weiteres Material ergiebt, welches geeignet wäre ein neues Licht auf das Kapitel „Dürer in Venedig" zu werfen.

JULIUS JANITSCH.

DIE ZEICHNUNGEN DES SANDRO BOTTICELLI ZUR GÖTTLICHEN KOMÖDIE

Das letzte Viertel des eben verflossenen Jahres brachte unsern heimischen Sammlungen eine grossartige Vermehrung durch den Ankauf der alten Handschriften, welche ehemals die Kollektion des Herzogs von Hamilton gebildet hatten. Der hierdurch geschaffene Zuwachs ist so bedeutend und nach verschiedenen Richtungen von solcher Wichtigkeit, dass wir gegenwärtig noch nicht im Stande sind, durch einen ausführlichen Bericht der Erwerbung gerecht zu werden.

Während die Manuskripte von rein literarisch-wissenschaftlicher Bedeutung der Königlichen Bibliothek zufallen, ist durch das Hinzutreten der mit Miniaturen versehenen Handschriften zu dem geringen ähnlichen Bestande des Kupferstich-Kabinets nunmehr mit einem Schlage eine Sammlung von Handschriftenmalereien des Mittelalters und der Renaissance entstanden, die ersten Rang beanspruchen darf und fortan dem Fachmann wie dem Kunstfreunde eine reiche Fundgrube des Studiums und eine Fülle des reinsten Genusses bieten wird. Daneben ist unsere Kollektion von Handzeichnungen um ein Werk bereichert worden, von dem man sagen kann, dass es seinesgleichen nicht hat.

Von jenen Kunstepochen an, aus denen als einzig erhaltene Reste ihrer Malerei die Miniaturen der Handschriften auf uns überkommen sind, vom Beginn des Mittelalters bis zum Ausgang der Miniatorenkunst im XVI. Jahrhundert, ist jeder Abschnitt in der für uns gewonnenen Sammlung vertreten, und viele Gruppen in glänzender Weise repräsentiert. Die Reihe eröffnet ein seltenes und ehrwürdiges Denkmal frühmittelalterlicher Schreiberkunst, der „Psalter der Aebtissin Salaberga", der 655 verstorbenen Stifterin des Klosters von Laon. Die mit kraftvoller Festigkeit auf das Pergament gemalten bandartigen Züge der vielverschlungenen Initialen wurzeln mit ihren Motiven noch geheimnissvoll im Heidentum und zeigen uns daneben die Keime, aus denen später die romanischen Kunstformen erwachsen sind.

Der goldgeschriebene Purpurcodex der vier Evangelien, vielleicht englischen Ursprunges und ebenfalls aus dem VII. oder der Wende zum VIII. Jahrhundert, ist ohne eigentlichen künstlerischen Schmuck, doch wertvoll als Zeugniss für das Kunstgefühl und Kunstbedürfniss einer Zeit, in der die Menschen, unvermögend die Formsprache zu handhaben, eine feierlich-ernste Wirkung allein schon durch die Zusammenstellung der kostbarsten Stoffe, über die sie geboten, zu erreichen wussten.

Eine Serie byzantinischer Manuskripte schliesst sich zeitlich hier an, und von da geht die Reihe ununterbrochen fort durch das romanische und gotische Mittelalter und die Anfänge der Renaissance bis zu den farbenstrahlenden Codices der Antonio da Monza und Liberale da Verona und jenen Handschriften, welche Künstler aus den Schulen des Rogier und der van Eyck mit endlosem Gestaltenreichtum bedeckt haben.

Die Hervorhebung auch nur der bedeutendsten dieser Stücke könnte vorläufig nur eine cursorische sein und würde so der Tendenz des „Jahrbuches" wenig ent-

sprechen; hoffentlich wird von ihnen noch öfter und eingehend an dieser Stelle gehandelt werden.

Auf Ein Werk aber glauben wir uns schon jetzt verpflichtet, wenigstens etwas ausführlicher einzugehen, weil sich auf dasselbe das Interesse ganz besonders konzentriert: wir meinen das Manuskript der Göttlichen Komödie des Dante mit Illustrationen von Sandro Botticelli. Es ist gewissermafsen ein neu entdecktes Kunstwerk; und doch konnte nur eine merkwürdige Verkettung von Umständen bewirken, dass dies Werk von geradezu einziger Bedeutung so ganz und gar unbekannt und unerkannt blieb.

Es sind sechsundachtzig Folioblätter von feinem Pergament, durchschnittlich 32 cm hoch und 47 cm breit in einem unscheinbaren roten Pappeband.[1]) Auf der Rectoseite der Blätter ist je ein Gesang der Divina Comoedia in schöner klarer runder Schrift „alla antiqua", der Quere des Blattes nach vierspaltig, geschrieben. Die Kehrseiten sind für die Illustrationen frei gelassen; auf drei Blättern am Schlusse des Paradiso sind die für die Zeichnungen bestimmten Seiten leer geblieben. Die Einrichtung des Codex war so getroffen, dass man beim Lesen des Textes immer das dazu gehörige Bild vor Augen hatte.

Die Zeichnungen bedecken in der Regel die ganzen Blattseiten. Mit weichem Metallstift, der wahrscheinlich aus einer Mischung von Blei und Silber bestand, sind sie auf das Pergament entworfen, und mit bald dünnerer bald breiterer Feder ausgeführt. Meistens sind es leicht gezogene Konturen, hier und da in Modellierung gesetzt und überall mit höchster Sorgfalt durchgebildet. Die Darstellungen sind ungleich durchgeführt, aber selbst in den am meisten ausgeführten Blättern ist vieles nur mit dem Metallstift angedeutet. Manche Partien haben den Künstler offenbar vor allen andern angezogen und beschäftigt; während er sich bei einzelnen Bildern bemüht, alles Darstellbare anzubringen, was der Inhalt des betreffenden Gesanges bietet, greift er bei andern oft nur einen einzigen Vers heraus und widmet ihm das ganze Blatt.

Wohl mochte Botticelli eine Zeit lang beabsichtigt haben, in dem „Dante" ein Buch zu schaffen ähnlich den von Gold und Farben strahlenden Prachtcodices, wie sie in jener letzten Blütezeit der Miniaturmalerei seine Zeitgenossen Gherardo und Antonio da Monza fertigten. Ein derartiger Plan scheint

---

[1]) Die Kollationierung des Manuskriptes ist dem Text nach folgende: Der Anfang fehlt, Foi. 1: Infer. VII, Inf. VIII bis XV fehlt, Fol. 2: Inf. XVI. Fol. 20: Doppelblatt der Grosse Satan, Fol. 21: recto weiss, verso Zeichnung zu Purg. I, Fol 22: Purg. I, Fol. 54: Pur. XXIII, Fol. 55: Parad. I, Fol. 87: Parad. XXXIII. Im Ganzen 87 Blätter (einschliesslich dem einfach gerechneten Doppelblatt) mit 84 Zeichnungen.

Der Codex bestand, so wie er in unsern Besitz gelangte, aus einem etwa am Ende des vorigen Jahrhunderts angefertigten Bande, in dem die einzelnen Pergamentblätter, in der richtigen Aufeinanderfolge auf Papierfalze gesetzt, vereinigt waren. Dieser Zustand hätte durch das beim Besehen stattfindende Blättern die Erhaltung der Zeichnungen wesentlich gefährdet. Die Pergamentblätter wurden daher aus dem Bande genommen und in der Weise auf Untersatzbogen (Passe-partouts) befestigt, dass beide Blattseiten, Text und Illustrationen sichtbar bleiben. Möglicher Weise hat schon ursprünglich das Ganze nicht aus „Lagen", sondern aus Einzelblättern bestanden.

Im Jahre 1803 wurde der Codex von einem Buchhändler, Francesco Molini in Paris, kollationiert, und darüber ein Ausweis angefertigt. Molini's Kollationierung stimmt mit dem gegenwärtigen Befunde überein.

wenigstens aus dem Einen farbig und in Miniatorenart ausgeführten Blatte zum XVIII. Gesang des Inferno hervorzugehen. Es stellt den achten Kreis der Hölle, die Abteilung der Betrüger, Kuppler, Verführer und Schmeichler, und Dante's Gespräch mit Alexio Interminei von Lucca dar. Der Trostlosigkeit des Ortes bemüht sich der Künstler durch ein trübes Kolorit entsprechenden Ausdruck zu geben. Die Felsen, die Menschengestalten und der schlammige Pfuhl, in dem diese waten, alles ist in denselben schwer-braunen Ton getaucht. Nur die roten Missformen der Teufel und Virgil und Dante, die in ihren irdisch-hellen Gewändern erscheinen, heben sich aus der Eintönigkeit hervor. Die Malerei ist in Deckfarben mit grosser Sorgfalt behandelt, jedoch an einigen Stellen unvollendet und vielleicht überhaupt nicht ganz zu Ende geführt.

Wenn man die ungewohnte Technik in Betracht zieht, lässt sich die Hand Botticelli's in dieser Malerei wohl erkennen, aber sogut wie heute der Beschauer, muss auch schon der Künstler bei der Arbeit den Eindruck gewonnen haben, dass der Gegenstand der Comoedia eine Fassung im Realismus der Farbe nicht verträgt. Nur die einfache, körperlose Zeichnung in Weiss und Schwarz vermag der Phantasie jenes Mafs von Freiheit zu geben, deren sie zur Versinnlichung übernatürlicher Dinge bedarf; ein deutscher Künstler jener Zeiten würde im gleichen Falle zum Holzschnitt gegriffen haben. Botticelli lässt es denn auch bei dem Einen Kolorierversuche bewenden, und wiederholt ihn nicht weiter in der Bilderfolge. Zum Glück für das Werk. So interessant es für uns auch ist dies eine farbige Blatt zu besitzen, an sich ist es doch vielleicht kaum mehr als ein künstlerisches Experiment, das ihm nicht gelungen ist, und vielleicht auch keinem Andern gelungen wäre.

Dass wir es aber in der ganzen Serie der Blätter mit der Arbeit des Sandro Botticelli zu thun haben, kann auch heute aus innern wie äussern Gründen nicht mehr zweifelhaft sein. Wer die Bilder dieses Meisters kennt und die wenigen von ihm existierenden Handzeichnungen gesehen hat, wird keinen Augenblick anstehen zu entscheiden, dass nur er und kein Anderer der Urheber ist; denn deutlich und unverkennbar tragen die Blätter überall den Stempel seiner individuellen Stilweise, den ihm eigentümlichen Typus der Köpfe, den herben Liebreiz in der Bildung namentlich der weiblichen Gestalten, zu sehr sprechen dafür die fliegenden Gewänder und die reizvolle Grazie der Bewegung, jene hervorstechende Eigentümlichkeit der Kunst Botticelli's. Zugleich erweist sich Alles, zumal wenn man das Werk eingehend studiert, aus einem Gusse und von einer Hand, die stufenweise in ihre Aufgabe hineinwächst und sie, je weiter desto mächtiger, bewältigt. Zwischen dem Beginne und der Beendigung der Arbeit liegt aber vielleicht ein langer Zeitraum. Deutlich wird ein Wechsel in der Behandlung und Auffassung des Künstlers beim Vorschreiten vom ersten zum zweiten und vom zweiten zum dritten Teile des Gedichtes kenntlich, und ebenso Einflüsse seiner künstlerischen Umgebung, wie namentlich des Pollajuolo und wahrscheinlich auch des Signorelli.

Ein einziger moderner Kunstforscher berichtet von unserem Dantecodex vor dessen neuerlichem Bekanntwerden: Waagen in den „Treasures of Art in Great Britain" (1854, Band III, S. 307). Der Herzog von Hamilton, bei dem er zu Gaste war, gestattete ihm einen flüchtigen Einblick in seine Manuskripten-Schätze. Waagen bedauert die Eile, zu der ihn der Herzog nötigte. Besonders lebhaft interessiert ihn der Dante. Er nennt die Illustrationen die grossartigste Bilderfolge, die je zu dem Gedicht komponiert worden sei. Dass sie in der Hauptsache von Botticelli sind

scheint ihm gewiss, aber er meint die Hände verschiedener Künstler darin zu erkennen. Wäre es Waagen, wie uns heute, vergönnt gewesen, die Zeichnungen eingehend zu studieren, so wäre er unzweifelhaft zu der Ueberzeugung gelangt, dass sämmtliche Blätter nur von einem und demselben Meister herrühren.

Mit dem VII. Gesang des Inferno treten wir in die Bilderfolge ein. Hier wie fast im ganzen Inferno und Purgatorio sind die Figuren durchschnittlich etwa sechs Centimeter hoch und die Kompositionen ausserordentlich reich. Dante ist in langem fliegenden Gewand dargestellt, mit der umgeschlagenen spitzen Mütze, genau so wie seine Erscheinung seit der Zeit Giotto's typisch geworden ist; ebenfalls in langem Mantel mit einer kegelförmigen hohen Mütze auf dem Haupt sein Begleiter Virgil. In dem Dante und Virgil werden wir Bekannte erkennen, wenn wir uns die dem Baccio Baldini zugeschriebenen Kupferstiche vergegenwärtigen, welche in der 1481 in Florenz erschienenen Ausgabe der Göttlichen Komödie enthalten sind.[1] Je nachdem es der Inhalt des einzelnen Gesanges mit sich bringt, kommen die beiden Wanderer zwei, auch mehrere Male auf demselben Blatte vor.

Die Geister der Abgeschiedenen sind, ausgenommen die Fälle, wo sie in der Dichtung ausdrücklich als Flammen oder dergleichen beschrieben werden, in menschlich-körperlicher Form als nackte Gestalten aufgefasst, abgehärmt und leichenhaft im Inferno, in hellerer und lebensfroher Erscheinung in den aufsteigenden Regionen des Purgatorio. Die oft heftig bewegten und wie vom Sturm hin und her gewehten Gruppen der Höllenkreise erinnern durch die Energie der Körperbildung und Bewegung oft an Luca Signorelli's Auffassungsart.

Die Teufel erscheinen in ihrer traditionellen Scheusslichkeit, doch ohne burlesken Zug; die Engel, welche im Eingang zum Purgatorio und weiterhin auftreten, sind von jener reinen Grazie und dem entzückenden Liebreiz, der dem Botticelli wie kaum einem Andern eigen ist.

Im Inferno, das seinem Gegenstande nach dem Naturell des Künstlers weniger adäquat war als die späteren Teile des Gedichtes, verwendet er Alles auf die Ausbildung und Ausführung der einzelnen Gestalten und Gruppen, gewissermafsen in dem Gefühle, dass er hier seine Stärke in der Sorgfalt der Vollendung suchen müsse. Aber zuweilen schon da und vor Allem im Purgatorio und weiterhin im Paradiso erhebt sich die Komposition zu wahrhaft ergreifender Grossartigkeit. Jene Scene, wo Dante am Eingang in den Hain des Purgatorio das Blumen pflückende und singende Weib erblickt (Purg. XXVIII), steht an entzückender Lieblichkeit ebenbürtig neben dem „Frühling" der florentiner Akademie; den endlosen Reichtum einer bis ins letzte Detail musterhaften Ausführung bewundern wir in der Scene, wo Virgil dem Dante (Purgatorio X) die Bilder der Ergebenheit und Gerechtigkeit zeigt. Die figurenreiche Darstellung der „Gerechtigkeit des Trajan" ist ein Meisterwerk, an Feinheit und Durchführung nur den besten Zeichnungen des Lionardo vergleichbar.

---

[1] „Commento di Christophoro Landino . . . Sopra La Comoedia di Dante Alighieri . . . etc. . . . Impresso in Firenze Della Magna A Di XXX Dagosta MCCCCLXXXI" Fol. Hain Repert. Bibliographicum Nr. 5946. Der Drucker ist Nicolaus Lorenz aus Breslau, italianisiert in Niccolo di Lorenzo oder Niccolo della Allemagna (Della Magna). Nachbildungen der erwähnten Stiche finden sich bei Dibdin: Bibliotheca Spenceriana IV, S. 114, und bei Ottley· History of Engraving I S. 420. Vergl. meinen Aufsatz: Der italienische Holzschnitt im XV. Jahrhundert, Jahrbuch III S. 168.

Mit dem Vorschreiten des Gedichtes zu reinern Sphären scheint sich auch die Begeisterung des Künstlers für seine Aufgabe zu steigern.

Am Schlusse des XXXIII. Gesanges des Purgatorio wird Dante von Beatrice den Sternen entgegengeführt. Wie von unfühlbaren und unsichtbaren Wehen getragen, schweben die zwei Gestalten, die nicht vom Staube dieser Erde geformt scheinen. Ihre Gesichter haben einen der Welt entrückten Zug, der weder Leben noch Tod ist, und die Bäume des Waldes biegen sich unter der unwiderstehlichen Sturmesgewalt, die sie hebt. Vielleicht ist nie Ergreifenderes und Herrlicheres mit wenigen Strichen gezeichnet worden als dieses einzige, unvergleichliche Blatt.

Im Inferno und Purgatorio erforderte die Fülle der Gesichte, die zu bewältigen war, figurenreiche Darstellungen; im Paradiso treten die Geister nicht mehr leidend oder der Reinigung bedürftig auf, sie sind von irdischen Schlacken gereinigt und geben sich zumeist nur als kreisende Feuerflammen oder als Stimmen zu erkennen. Das bildlich vorstellbare beschränkt sich daher im dritten Teile des Gedichtes vorwiegend auf Dante und seine jetzige Begleiterin Beatrice. Ihre Figuren sind in bedeutend grösserem Maſsstabe gegeben als Dante und Virgil in den frühern Partien der Bilderfolge. Beatrice erscheint als mächtiges Weib, den Dante weit überragend; erhaben wie die himmlische Lehre, die sie verbildlicht. Ihre Erscheinung hat Botticelli mit dem ganzen Zauber seiner Kunst ausgestattet und vortrefflich ist das Verhältniss des Menschen Dante zu Beatrice ausgedrückt. Er ist der geringe und schwache Erdenbewohner, der geblendet mit Staunen zu ihr aufblickt, oder von ihr gehoben und fortgerissen das Unfassbare schaut. Trotzdem die zwei Einzelfiguren des Dante und der Beatrice in den Illustrationen des Paradiso nicht weniger als vierzehn Mal wiederkehren, sind diese Gruppen durchaus nicht einförmig, sondern in immer neuer Weise variiert und bilden durch ihre erhabene Einfachheit einen Glanzpunkt des Ganzen.

Die Folge der Bilder ist nicht zu Ende geführt. Das letzte fertig gezeichnete Blatt illustriert den XXX. Gesang des Paradiso (Vers 60 sq):

„E vidi lume in forma di riviera
Fulvido di fulgore, intra due rive
Dipinte di mirabil primavera.
Di tal fiumana uscian faville vive
E d' ogni parte si mettean nei fiori". [1])

Dante und Beatrice in einem breiten Lichtstreifen dahinziehend, neben dem Lichtstrom köstlich gezeichnete stilisierte Blumen und entzückende Genien, die aus demselben tauchen und sich in die Blumen senken.

Die „Himmelsrose", die im XXXI. Gesange folgt, ist nicht mehr ausgeführt, nur die kleinen Figürchen des in der Höhe thronenden Christus und der Madonna sind mit der Feder hingeworfen. Schon das Pergamentblatt, auf welches das Bild zum XXIX. Gesang kommen sollte, ist weiss geblieben und dasselbe ist der Fall mit

[1]) „Vom Glanz erstrahlend sah ein Licht ich jetzt,
Gleich einem Flusse, dessen Ufer waren
Von wundervollem Frühlinge gefärbt.
Lebend'ge Funken stiegen aus dem Flusse,
Und setzten überall sich in die Blumen."

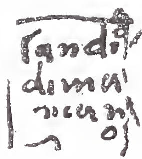
(Es sind Engel; die Blumen selige Geister. Vergl. Par. 31, 7). Uebersetzung von L. G. Blanc.

denen zu den zwei letzten Gesängen des Gedichtes. War der Künstler müde der Arbeit oder hat ein anderer Umstand ihn nicht zur Beendigung derselben kommen lassen? wir wissen es nicht, oder wissen es vielleicht nur heute noch nicht.

Wenn wir die Serie durchblättern, empfangen wir den Eindruck einer der phantasiereichsten und reinsten Schöpfungen der Renaissance, die uns tief in das Geistesleben jener Kunst versenkt. Wie bei jedem echten Kunstwerk tritt der Gegenstand der Darstellung, hier das Verhältniss der Illustrationen zum Gedicht, vorerst in den Hintergrund: Der vorstellbare Inhalt der Poesie des Dante hat das Substrat abgegeben zu einer selbständigen künstlerischen Nachschöpfung im Sinne des Quattrocento, wie sie herrlicher nicht zu denken ist. Ein günstiges Geschick hat sie uns unberührt erhalten, glücklicher als jenes, das die Dantezeichnungen des Michelangelo vom Tyrrhenischen Meer für immer verschlingen liess.

Für die Herkunft unserer Dante-Bilder von Botticelli fehlt es nicht an äussern Zeugnissen, die um so wertvoller sind, als sie sich in völliger Uebereinstimmung mit dem Werke selbst befinden. Eine Bezeichnung mit seinem vollen Namen, die einzige die wir von Sandro kennen, hat er auf einem der prächtigsten und vollendetsten der Blätter, in der Illustration zum XXVIII. Gesang des Paradiso angebracht. Sie stellt in überaus figurenreichen Gruppen die neun Kreise der Engel dar. Die Engel der untersten Gruppen halten Täfelchen in den Händen und auf einem derselben liest man in winzigen aber deutlichen Zügen „Sandro di Mariano", den Familiennamen Botticelli's. Der Meister scheint in kindlich-frommem Sinne mehr den Wunsch anzudeuten, dass seine Seele wie sein Name im Kreise der Seligen aufgenommen sein möchte, als er damit eine eigentliche Signierung beabsichtigte, denn dem Beschauer werden die kleinen Buchstaben kaum in die Augen fallen. Die Schrift ist aber mit derselben Tinte geschrieben, die sonst in dem Blatte verwendet erscheint und stimmt in ihrem Charakter mit den Vermerken, die sonst hie und da, und offenbar von Botticelli's Hand, im Werke vorkommen. Wir geben beistehend eine phototypische Reproduktion des Schrifttäfelchens in der Originalgrösse und eine in wesentlicher Vergrösserung.





Viele Leser werden sich schon der Nachricht bei Vasari erinnert haben, wo davon die Rede ist, dass sich Botticelli mit der Göttlichen Komödie beschäftigte. Die betreffende Stelle ist auf den ersten Anblick wenig klar und präcis. Vasari spricht von den Arbeiten des Botticelli für Sixtus IV. in der Sixtinischen Kapelle und erzählt dann, dass Sandro nach Vollendung seines Auftrages sofort nach Florenz zurückkehrte[1]): „wo er, ein Mensch von speculativer Geistesart, einen Teil des

[1]) „Dove, per essendo persona sofistica, comentò una parte di Dante, e figurò l'inferno, e lo mise in stampa; dietro al quale consumò di molto tempo: per il che, non lavorando fu cagione d'infiniti disordini alla vita sua." (Ed. Milanesi III, 317.)

Dante kommentierte, das Inferno illustrierte, und es im Druck ausgehen liess, womit viel Zeit verging, was dann, da er nicht arbeitete, die Ursache endlosen Wirrsales in seinem Leben wurde."

Das „Comentò una parte di Dante" klingt, wenn man unsern Codex vor Augen hat, ganz wie der ungenaue und entstellte Bericht, dass der Künstler lange Zeit und emsig über einer Handschrift der Göttlichen Komödie sass. Vasari wusste nur von der Beschäftigung des Sandro mit dem Dante, aber nichts von seinen Zeichnungen, daher lag ihm die Annahme, dass Botticelli die Komödie „kommentiert" habe am nächsten. Das Kommentieren des Dante ward ohnehin in jenen Zeiten mehr als nötig geübt. Aber ein Teil des wirklichen Sachverhaltes ist doch richtig erzählt, nämlich dass Botticelli das Inferno illustrierte und es in Druck ausgehen liess.

1481 erschien in Florenz die schon vorhin erwähnte berühmt gewordene Ausgabe des Dante mit dem Kommentar des Christophoro Landino. Der grosse Foliant war angelegt ganz und gar mit Kupferstichen illustriert zu werden, von denen jedoch nur eine geringe Zahl wirklich ausgeführt worden zu sein scheint, denn in den auf uns gekommenen Exemplaren sind gewöhnlich nur achtzehn Stiche enthalten.[1]) Sie sind in die dafür freigelassenen Stellen des Textes eingeklebt, oder eingedruckt. Es sind ziemlich mittelmässige Stiche, die den Charakter der florentiner Kunst und der primitiven italienischen Stechweise jener Epoche tragen. Auf die Nachricht bei Vasari hin, dass der florentiner Goldschmied, Baccio Baldini, „Alles was er stach, nach den Zeichnungen des Botticelli arbeitete", werden diese Stiche gewöhnlich Jenem zugeschrieben. Ihre Ausführung zeigt eine Hand, welche die Schwierigkeiten der Stichtechnik nicht überwunden hatte, einige der Platten sind allerdings in einer vorgeschritteneren Art gestochen und andere verraten Anklänge an die deutsche Weise. Die Frage nach ihrem Urheber bleibe aber vorläufig ganz unerörtert, da die Stiche hier nur in ihrem Verhältniss zu unseren Zeichnungen in Betracht kommen.

Da in der Folge der Blätter unsres Codex von den ersten achtzehn Gesängen nur der achte vorhanden ist, so können nur vier von den Zeichnungen mit den Stichen in Vergleichung gezogen werden, nämlich die zum VIII. und XVII. bis XIX. Gesang.

Das Bild zum VIII. Gesang behandelt die Vorgänge im fünften Kreis des Inferno, die Höllenstadt Dis, sowie Dante's Ueberfahrt in dem Boot des Phlegyas und sein Zusammentreffen mit Filippo Argenti. Halten wir den Stich in der Ausgabe von 1481 daneben, so wird sein Zusammenhang mit der Zeichnung sofort ersichtlich. Die Komposition der letzteren erscheint im Kupferstich von der Gegenseite, aber vereinfacht und auf das zum Verständniss des Gegenstandes Notwendigste beschränkt. Die Motive und Bewegungen der Figuren sind im Stich überall in den Hauptzügen wiedergegeben, die Gestalt des Dante und seines Begleiters Virgil in ihrer charakteristischen Tracht ganz wie auf den Zeichnungen; alle jene Zuthat, welche sich der Künstler im freien Entwurf erlauben durfte, den Reichtum der Kompositionen und die weiten landschaftlichen Gründe musste der Stecher in seiner Unbehülflichkeit weglassen. So sind beispielsweise in der Scene zum XVII. Gesang des Inferno, wo die Wucherer im glühenden Regen sitzen und Virgil und Dante den Geryon besteigen, die 41 Figuren der Zeichnung im Kupferstich auf 12 reduciert und Geryon, welcher Dante und Virgil in die Tiefe trägt, kommt in der Zeichnung viermal, im Stich nur zweimal vor. Der

[1]) In vielen Exemplaren finden sich sogar nur zwei Stiche, nämlich der zum I. und zum III. Gesang des Inferno, hingegen soll es auch Exemplare mit 21 Stichen geben.

Wassersturz des Phlegeton erscheint rechts in der Zeichnung und im Stich links. Dem Geryon hat der Stecher eine Zackenkrone auf das Haupt gegeben und in die Schilder, welche die in den Gluten sitzenden Wucherer um den Hals tragen, hat er Wappenbilder eingesetzt. Ganz analog sind die Gruppen der Simonisten, welche, an den Füssen brennend, umgekehrt im Boden stecken (XIX. Gesang), mit vielen Weglassungen, aber ungefährer Beibehaltung der Gesammtkomposition behandelt. Auch hier sind wiederum in der Zeichnung 51, im Stich bloss 14 Figuren.

In Bezug auf die Durchbildung der Komposition auf den Ausdruck der Köpfe, die Sicherheit und Feinheit der Zeichnung, lassen sich die Kupferstiche in keiner Weise mit den Zeichnungen vergleichen. Sie verhalten sich zu ihnen nur wie vergröberte und beinahe handwerklich zu nennende Nachahmungen. Unzweifelhaft scheint es mir jedoch, dass dem Stecher die Kompositionen Botticelli's vorgelegen haben; da er nicht daran denken konnte, auf den wenige Zoll grossen Blättern und mit seiner ungefügen Technik den ganzen Reichtum der Botticelli'schen Entwürfe wiederzugeben, musste er sich mit einer Art Auszug begnügen. Um sich aber doch einigermassen an die Originale zu halten, hat er den Mafsstab der Figuren möglichst wenig verkleinert, und nur ihre Zahl verringert.

Für uns hat die Kenntniss des Zusammenhanges der Kupferstiche mit den Zeichnungen eine mehrfache Wichtigkeit. Wir erfahren daraus zunächst wenigstens, dass die Botticellischen Dantekompositionen vor dem Jahre 1481 begonnen sein mussten und ein Teil des Inferno vom Künstler damals fertig gezeichnet war. Mit Sicherheit lässt sich dies von den Bildern zum VIII. und XVII. bis XIX. Gesang sagen, wahrscheinlich waren aber damals auch die jetzt fehlenden Blätter fertig und sind für uns verloren gegangen oder noch nicht wieder aufgefunden. Zur idealen Rekonstruktion des Verlorenen bieten die Kupferstiche einigen wenn auch dürftigen Anhalt. Manche dieser Kompositionen scheinen von besonderer Schönheit gewesen zu sein, so dass wir ihren Verlust, wenn er unwiederbringlich ist, doppelt zu bedauern haben.

Botticelli hat aber seinen Dante keineswegs allein als Vorlage für den Stecher der Kupfer in der Ausgabe von 1481 beabsichtigt und bearbeitet, dazu hätte er nicht nötig gehabt, so weit ausgeführte und gross angelegte Blätter anzufertigen; die Kupferstiche sind wohl nur nebenher entstanden.

Eine seit nicht langer Zeit bekannt gewordene historische Notiz ist geeignet auf die Entstehung des Dantecodex einiges Licht zu werfen.

In der neuen Ausgabe des „Vasari" führt Milanesi (III, 317) das in der Biblioteca Nazionale in Florenz befindliches Manuscript eines unbekannten Autors an: „Nachrichten von florentiner Künstlern von Cimabue bis Michelangelo", worin verschiedene Notizen über Botticelli enthalten sind und es unter Anderem heisst: „Er (Botticelli) malte und illustrierte den Dante auf Pergament für Lorenzo di Piero Francesco de' Medici; es wurde dies für eine wunderbare Sache angesehen." [1])

Der hier genannte Lorenzo di Pierfrancesco ist der wahrscheinlich kurz nach 1456 geborene Sohn des Pierfrancesco, Enkel des Lorenzo (1395—1440) de' Medici,

[1]) „Dipinse et storio un Dante incartapecora (wörtlich Schafpergament) alorenzo di piero francesco de Medici, il che fu cosa meragvigliosa tenuto." Ich führe diese Stelle in der Fassung von dem Citat bei Milanesi etwas abweichend nach einer mir durch die Güte des Herrn Professors Adolfo Bartoli in Florenz vermittelten Abschrift des Manuskripts an. (Ms. Gaddiano No. 17 classe XVII.)

derselbe für den der jetzt ebenfalls im Berliner Museum befindliche jugendliche Johannes des Michelangelo gefertigt wurde.[1]) Lorenzo starb 1503.

Auf Grund dieser Nachricht dürfen wir also annehmen, dass Lorenzo di Pierfrancesco entweder der Besteller oder wenigstens der Besitzer des Dantecodex gewesen ist. Wenn es sein Tod war, der die Vollendung der grossen Arbeit unterbrach, so hätte Botticelli mehr als zwei Jahrzehnte das Werk unter den Händen gehabt.

Wir wissen nicht genau, wann Botticelli nach Rom ging, um auf Geheiss Sixtus IV. in Gemeinschaft mit Ghirlandajo, Perugino, Cosimo Roselli und Signorelli für die Ausschmückung der Sixtinischen Kapelle zu arbeiten, vielleicht war es im October 1482. Im Jahre 1484 starb Sixtus, und Vasari erzählt an der vorhin mitgeteilten Stelle nur, dass Botticelli nach Beendigung seines römischen Auftrages schleunigst nach Florenz zurückkehrte, um an seinem Dante zu arbeiten. Wir wissen nun freilich, dass er bereits vor der Reise und sogar schon vor 1481 daran thätig war.

Da die Stiche der Dante-Ausgabe um den XX. Gesang abbrechen, so könnte man glauben, dass dies geschah, weil es an Vorlagen zum Weiterarbeiten fehlte. Dies ist indess wenig wahrscheinlich. Bei der Weise, wie der Kupferstecher seine Aufgabe auffasste, würde er sich auch leicht anders beholfen haben.[2]) Mir scheint vielmehr, dass die Anfertigung der Stiche selbst sich länger hinzog, als es dem Drucker und Verleger lieb war und er, um mit der Herausgabe des Dante nicht länger zu zögern, das Buch recht und schlecht mit den eben fertigen Platten erscheinen liess. Vielleicht gedachte er auch in die später zu verkaufenden Exemplare die nachträglich vollendeten Stiche einzutragen. Es wird sich daher, meiner Meinung nach, aus dem Verhältniss der Stiche zu den Zeichnungen allein noch nicht folgern lassen, dass um 1481 von Botticelli nicht mehr als ein Teil des Inferno gezeichnet war.

Die Erörterung dieser und vieler anderer Fragen muss ich mir auf einen späteren Zeitpunkt versparen; sie erheischen eine eingehendere, gründlichere Behandlung als in diesem vorläufigen Bericht beabsichtigt war. Wird doch, um nur dies hervorzuheben, durch die Auffindung dieses Dantecodex die kunstgeschichtliche Stellung des Sandro Botticelli, wie ich meine, wesentlich verschoben. In dem Maler der heiteren Existenzbilder, der von Engeln umgebenden Madonnen und des „Frühlings", erkennen wir nun einen tiefsinnig spekulativen Geist, der sich in die Aufgabe versenkt, die

---

[1]) Vergl. W. Bode: Die ital. Skulpturen der Renaissance in den Königlichen Museen. Jahrbuch 72. II.

[2]) Im Laufe des XV. Jahrhunderts erschienen in Italien ausser der florentiner noch zwei andere illustrierte Ausgaben der Komödie, die eine von Boninus de Boninis in Brescia, gedruckt 1487, die andere von Bernardino Benali und Matthio da Parma in Venedig 1491 (Hain 5948 und 5949), beide mit vielen Holzschnitten versehen. Bis zum XIX. Gesang sind die Schnitte dieser zwei Ausgaben freie Kopien der florentiner Stiche von 1481, von da ab ist aber der Holzschneider oder der Verfertiger der Vorzeichnung selbständig weiter gegangen. Namentlich in der Brescianer von 1487 haben die Bilder sehr geringen künstlerischen Wert. Ich glaube indess, dass die Holzschnitte weniger des künstlerischen Schmuckes halber als mit der Absicht hingesetzt wurden, der Phantasie des Lesers einen Anhaltspunkt zu bieten, um die einzelnen Scenen des Gedichtes dem Gedächtniss leichter einzuprägen, also etwa nach der Art der Bilder in der Biblia Pauperum. Wer den Versuch macht, diese alten Ausgaben darauf hin durchzusehen, wird finden, dass der Zweck des Illustrators in gar nicht übler Weise erreicht ist. Die Venezianer Dante-Ausgabe von 1497 (Hain 5953) hat dieselben Holzschnitte, wie die oben erwähnte von 1491. Ein anderer bei Hain (5952) angeführter illustrierter Venezianer Druck von 1493 ist mir bisher nicht zu Gesicht gekommen.

Abgründe des Inferno und die Lichtkreise des Paradieses in bildliche Formen zu fassen.

Sucht man nach einem Gegenstück zur Dantefolge, so muss man hoch greifen, zur Apokalypse Dürers. Hier wie dort reichen die mystisch-allegorischen Bilder an die Grenze der Vorstellbarkeit. Der Gedankenreichtum und die Phantastik des dichterischen Vorwurfes verlangten Künstler von höchster Kraft der Erfindung und Gestaltung. Als Illustrationen zur Göttlichen Komödie werden die Dantebilder des Botticelli vielleicht eine ähnliche Geltung erlangen, wie die Holzschnitte unseres deutschen Meisters, welche die ein für alle Male feststehende Versinnlichung der Offenbarung des Johannes bilden.

In der beifolgenden Heliogravüre wollen wir den Lesern eine Probe der Dante-Zeichnungen geben. Für die Reproduktion, welche indess die Feinheit des Originales nicht erreicht, musste des Formates wegen eine nicht die ganze Seite füllende Komposition und zugleich aus technischen Gründen eine in reiner Federzeichnung ohne sichtbaren Zusatz von Metallstift ausgeführte Zeichnung gewählt werden. Sie illustriert den III. Gesang des Paradiso: Dante weilt mit Beatrice in der Sphäre des Mondes und sieht Gestalten aus dem Licht auftauchen, die zu sprechen bereit sind. Er hält sie für Spiegelbilder, wird aber von Beatrice belehrt. Es sind die Seelen derer, die ihr Gelübde nicht vollständig erfüllt haben. Eine Seele, die vor allen den Wunsch zu hegen scheint mit ihm zu sprechen, redet ihn an, es ist die Nonne Piccarda. Auf Dante's Frage, ob sie sich nicht nach höherer Seligkeit sehne, erwiedert sie, dass solches Wünschen mit dem Wesen der Seligkeit unvereinbar sei. Sie erzählt ihm ihre Geschichte und die einer andern Nonne Constanze:

So wie aus reinem und durchsicht'gem Glase,
Oder aus klarem, ruhigem Gewässer,
Dass nicht so tief, dass dunkel sei der Boden,
Die Züge unsres Bilds zurückestrahlen,
So schwach jedoch, dass leichter eine Perle
Auf weisser Stirn in unserm Aug' erglänzt:
So sah Gesichter ich bereit zu sprechen;
Drob mich ein Irrthum dem entgegen fasste,
Der Lieb' einst weckte zwischen Mensch und Quelle.
Kaum hatt' ich wahrgenommen sie, so wandt' ich,
Da ich für Spiegelbilder sie gehalten,
Die Augen, um zu sehn, von wem sie kämen.
Da sah' ich nichts, und wandte vorwärts sie
Grad' in das Licht der holden Führerin, ...
(Paradiso III, Vers 10—23.)

Der Kopf des Dante erscheint zweimal gezeichnet, nach vorwärts und nach rückwärts gekehrt, wie wenn der Künstler, was sonst in der Bilderfolge in dieser Weise selten vorkommt, die Verse 19—22 wörtlich zur Anschauung hätte bringen wollen.

FRIEDRICH LIPPMANN.

ÜBER DIE BERLINER EXCERPTENHANDSCHRIFT DES PETRVS DONATVS.

(VORTRAG GEHALTEN AM WINCKELMANNFESTE DER BERLINER ARCHAEOLOGISCHEN GESELLSCHAFT DEN 1. DEC. 1882.)

Ob das, was ich Ihnen, meine Herren, zu sagen beabsichtige, an sich vor einem grösseren Kreise vorgetragen zu werden verdient, weiss ich nicht; hier darf ich es mitteilen, denn ich spreche zu Berlinern. Es ist eines der Berliner Privilegien, und nicht das geringste, dass das, was unseren öffentlichen Sammlungen zuwächst, zwar der Welt, aber zunächst doch unserer Stadt gehört; und um uns in die uns Aelteren wenigstens nicht recht bequemen Weltstadtrechte und Weltstadtpflichten hineinzufinden, dafür giebt das Königliche Museum, wie es ist, mit die praktischste und zugleich die erfreulichste Anleitung. Wir haben in dieser Hinsicht, insonderheit auf dem Gebiet, das unseren Verein zunächst angeht, vielleicht Verdienst, aber ganz gewiss Glück; man darf es wohl aussprechen, wo die deutsche Hacke in den klassischen Boden fährt, oder die deutschen Mark in das Dunkel gebannte literarische Schätze wieder ans Licht ziehen, da kommt etwas heraus. In Olympia wie in Pergamon, auf den Taurusgipfeln des Euphratgebiets wie in der alten Hernikerburg von Alatri treten neue Phasen der Völkergeschichte, neue Entwickelungskreise der alten Kunst, neue Probleme der wissenschaftlichen Technik aus dem Boden an das Tageslicht, um rückgreifend den Horizont des Entwickelungsganges des menschlichen Geistes zu erweitern und dessen einzelne Etappen zu veranschaulichen. Wenigstens das letztere gilt einigermafsen auch von dem Erwerbstück unserer Sammlungen, von dem ich Ihnen heute sprechen will, der aus dem Besitze des Herzogs von Hamilton an unser Museum gelangten Handschrift No. 458 der jetzigen provisorischen Bezifferung, im Katalog bezeichnet als *Excerpta.*

Die Bezeichnung passt ganz wohl. Es ist das Adversarienbuch eines Italieners aus dem Quattrocento, eines jener zahlreichen Männer, die das Wiedererwachen des klassischen Altertums in sich mit durchmachten und also machen halfen. Der Name und die Zeit ergaben sich bald: der Schreiber gedenkt einer kirchlichen *disputatio,* die in Florenz im Jahre 1439 stattfand, und in demselben Jahre schickt ihm ein in Spoleto eingesperrter Priester einen aus Ovids Fasten gezogenen Kalender zu; das Kaiserverzeichniss schliesst von erster Schreibung mit Albrecht II. 1438—1439, das Papstverzeichniss mit Eugenius IV. 1431—1447; nachgetragen ist von gleicher Hand dort der Antritt Heinrichs IV. 1440, hier der Nicolaus V., gewählt am 6. März 1447. Also ist der Band, oder doch ein beträchtlicher Teil desselben, 1439 geschrieben. Der

Schreiber teilt verschiedene Inschriften mit als befindlich in seinem Garten oder seiner Villa *extra Paduam;* dieselben Steine befanden sich, wie anderweitig feststeht, in Padua im Garten des Venezianers Pietro Donato, der vom Jahre 1428 bis zu seinem Tode (7. Oktober 1447) dort den Bischofssitz inne hatte, aber während dieser Zeit vielfach im Auftrag der Päpste Martin V. und Eugenius IV. administrativ und diplomatisch beschäftigt, insonderheit von 1434 ab bei dem Baseler Concilium als päpstlicher Delegat thätig war.[1]) Oefter als wegen seiner kirchenpolitischen Thätigkeit ist in neuerer Zeit seiner gedacht worden als desjenigen, der auf eben jenem Concil im Jahre 1436 Abschrift nahm von der jetzt verlorenen Handschrift der Dombibliothek zu Speier, welche unter anderen meist geographischen Schriften uns allein den Staatskalender des römischen Doppelreichs aus der Zeit des Honorius aufbewahrt hat. Dieser Petrus Donatus also musste der Urheber unserer Collectaneen sein; und in der That fand sich bald an zwei Stellen der ausradierte Name des Schreibers, einmal (f. 81') in der Anrede, wo noch R D PETRO $\overline{\text{EPO}}$ [PA]T zu erkennen ist,[2]) das zweite Mal (f. 121) in einer eigenhändigen Notiz, wo vor dem getilgten Donatus noch P übrig geblieben war. Endlich ist in zwei in Padua von Donatus selbst, und zwar die eine im Jahre 1444, gesetzten Inschriften sein Name vollständig erhalten und eine dieser Niederschriften deutlich als eigenhändig bezeichnet.[3]) Der ganze Inhalt des Bandes, sowohl der epigraphische wie die einzeln darin auftretenden kirchlichen Urkunden und Notizen, bestätigt, dass er von einem Paduaner Geistlichen herrührt. Die Grenze der Entstehungszeit ist durch Donatos Todesjahr 1447 gegeben; bei weitem der grösste Teil des Bandes ist sicher von ihm selbst geschrieben,[4]) Nachträge von späterer Hand sind mir nicht vorgekommen.

Dem Inhalt nach sind diese Collectaneen im Allgemeinen ohne wesentliche Bedeutung: die kurze römische Chronik des Rufius Festus, die Schrift Frontins über die römischen Wasserleitungen, Varros Preis des italischen Weizens nach Macrobius, einzelne ciceronische und cassiodorische Briefe, Stammbäume der Catonen und der Scipionen wechseln mit Gedichten Virgils, aber auch des Petrarca und eines gewissen Franciscus Fianus. Griechisches findet sich fast nur in lateinischer Uebersetzung, wie zum Beispiel Appians Bericht über den Triumph des Pompeius; im Original giebt Donatus nur einige griechische Inschriftsteine, wobei es ihm passiert, dass er den ἀνθύπατος zum ἀντιπατος macht. Der Kirchenfürst hatte wohl wissenschaftliche Interessen, aber ein Fürst der Wissenschaft war er offenbar nicht. Im Vordergrunde stehen die Inschriften und, als das sichere Merkzeichen der beginnenden Epigraphik, die beiden alten Tractate über die römischen Abkürzungen, der echte Probus und das Schriftchen des Petrus Diaconus von Montecassino. Voran treten dabei die Paduaner: Donatus stellte, wie gesagt, mehrere derselben selbst in seinem Garten auf und durch den ganzen Band finden sich deren zerstreut, auch einzelne mittelalterliche, zum Beispiel eine Bleitafel, die er in dem Grabmal des h. Fortianus unter dessen Haupt hervorzog und *de originali tabula plumbea manu propria* abschrieb. Eine Inschrift der Sammlung ist wahrscheinlich nur durch unsere Handschrift erhalten; es ist diejenige, welche die Kunde des Umbaus der Thermen von Reims durch Constantin den Grossen aufbewahrt hat — merkwürdig nicht blos an sich, sondern auch als wahrscheinlich das erste nach dem Wiedererwachen dieser Studien auf französischem Boden abgeschriebene römische Monument; denn fast ein Jahrhundert später als in Italien haben diese Forschungen in Frankreich begonnen. Auch diese Abschrift mag Donatus wohl wie die Handschrift von Speier auf der Baseler Bischofsversammlung durch einen

seiner Amtsgenossen erhalten haben. Weitaus die Mehrzahl der Inschriften gehören nach Rom und Oberitalien, und zum grössten Teil stammen sie aus den Sammlungen desjenigen Mannes, der vor vier Jahrhunderten die ersten Inschriftenreisen unternommen hat, eines italienischen Kaufmanns, des Ciriaco de' Pizzicolli, gewöhnlich nach seiner Vaterstadt genannt Cyriacus von Ancona.

Dass wir, meine Herren, die wir dieselben Pfade gehen, diesem Urahnen unserer Wanderwissenschaft ein gewisses Wohlwollen bewahren, werden Sie begreiflich finden; doch darf uns dies nicht abhalten zu bekennen, dass derselbe ein ziemlich wunderlicher Heiliger, und, wenn man näher zusieht, noch vielmehr wunderlich war als heilig. Auch insofern ist er der Urahne der Epigraphiker, als er zu den Halbgelehrten gehört und es mit seiner Kenntniss des Griechischen und des Lateinischen nicht besser bestellt war als mit derjenigen unzähliger seiner Nachfolger, welche die Texte, die sie abschreiben, aus sehr guten Gründen nicht in gewöhnliche Cursivschrift umsetzen und dem Interpungieren und dem Auflösen der Abkürzungen vorsichtig fern bleiben. Als Cyriacus in Benevent den Stein eines Statthalters fand, der *longa populi taedia sedavit,* las er nicht blos aus Versehen für *taedia tabedia,* sondern führte diese elegante Nebenform von *tabes* in sein eigenes Latein ein; und obwohl er des Griechischen durch seinen längeren Aufenthalt im Orient und durch ernstliches Studium in späteren Jahren sich einigermafsen bemächtigt hat, so zeigen doch die seinen Abschriften nicht selten beigefügten Uebersetzungen keineswegs eigentliche Beherrschung dieser Sprache. Die wirklichen Gelehrten jener Zeit haben ihn offenbar mehr gebraucht als geschätzt, zum Teil ihn als anmafslichen Eindringling hart getadelt, welchen Tadel schon die prätentiöse Inkorrektheit seines verzwickten Latein nur zu sehr rechtfertigt. Auch hat sein Thun und Treiben einen starken Beisatz vom Brocanteur; er brachte aus dem Osten nicht blos Inschriftencopien heim, sondern auch greifbarere Ausbeute, Handschriften, Cameen, Anticaglien aller Art, und seine Beziehungen zu den Medici und Papst Eugenius IV., überhaupt sein Andrängen an die damaligen Maecene gestatten den Schluss, dass der reisende Gelehrte der späteren Jahre und der junge Mann, der mit Nüssen und Kastanien von Castellamare nach Alexandrien fuhr, nicht so sehr weit auseinander liegen, als es zunächst scheint. Dies möchte noch sein; leider aber haben wir seit Kurzem uns auch überzeugen müssen, dass der Vorwurf der Unzuverlässigkeit, den ihm Poggio macht — allerdings wohl die schlimmste Lästerzunge des derzeitigen laster- und lästerreichen Italiens —, nur zu begründet ist und er gelegentlich, wenn nicht eigentlich gefälscht, doch aus zwei Inschriften eine dritte verfertigt und kleine Fragmente in einer auf Fälschung hinauskommenden Weise ergänzt hat. Wenn ich diese Sünden nicht verschweige, so muss doch andererseits anerkannt werden, dass dieser windige und nicht ganz saubere Autodidakt durch seine energische Sammelthätigkeit der Wissenschaft mehr genützt hat als zahlreiche sehr ehrenhafte Studirstubengelehrte, und dass durch die würdigen, aber von der lebendigen Anschauung leicht hinwegführenden Pergamene, von denen das *rinascimento* ausging, hauptsächlich mit durch Cyriacus der frische Wind der Denkmälerforschung zu wehen begann. Hätten wir vollständig, was er in seiner oberitalischen Heimat, in Neapel, Campanien, Apulien, in Dalmatien, Griechenland, Makedonien, Thrakien, auf den Inseln des thrakischen und des ägäischen Meeres, in Vorderasien und Kreta an Abschriften und Zeichnungen zusammengebracht hat, so sähe es wohl vielfach anders aus in unserer Litteratur. Er sah noch Tempel ragen, wo wir die gebrochenen Säulen aus dem Schutt graben; er fand in Rom und in Salonae,

in Athen und in Delphi die vollständigen Steinschriften, von denen die späteren Generationen nur Bruchstücke lasen. Aber auch hier bewährt sich die Maxime der Vorsehung, auf das erste Frühlingswehen die Nachtfröste folgen zu lassen. Wenn wir Epigraphiker es beklagen, dass wir nichts haben als *reliquiae reliquiarum,* dass von dem, was die Barbaren verschont und die Forscher aufgezeichnet haben, ein guter Teil des bereits Geborgenen im Hafen spurlos untergegangen ist, so gilt dies in allererster Reihe von den gelehrten Tagebüchern des Kaufmanns von Ancona. Von den drei grossen Bänden, die dieselben einst bildeten, sind im Original heute nur noch acht in der vaticanischen Bibliothek aufbewahrte Blätter übrig. Von dem Rest sind einzelne Abschnitte in unvollkommenen Abschriften oder alten Drucken erhalten, in denen die Zeichnungen fast ausnahmslos fehlen. Aus der übrigen Masse besitzen wir nur, was die Sammler des XV. Jahrhunderts, denen ein oder der andere jetzt verlorene Abschnitt dieser Collectaneen vorlag, daraus auszuziehen beliebt haben. Das Verlorene vermögen wir nicht einmal zu schätzen; wahrscheinlich fehlt von den lateinischen Inschriften, namentlich aus Süditalien, nicht weniges, von den griechischen viel und von den Zeichnungen fast alles.

In die Reihe dieser Epitomatoren der Collectaneen des Cyriacus tritt nun mit unserer Handschrift der Bischof von Padua, Petrus Donatus. Er war nicht blos Zeitgenosse des Cyriacus, sondern hat auch mit ihm in persönlichem Verkehr gestanden. Der Anconitaner erzählt in einem von ihm am 18. October 1441 an Papst Eugenius IV. gerichteten Schreiben, dass er sich *exacto iam fere quinquennio,* also im Jahre 1437, nach Padua *ad Petrum Donatum eiusdem urbis pontificem humanae rei gratia* begeben habe und dort wegen seiner antiquarischen Reisen angesungen worden sei. Auch auf seiner oberitalischen Inschriftenreise im Jahre 1443 hat Cyriacus im Hause des *episcopus Patavinus* Inschriften kopiert, das heisst bei Petrus Donatus. Endlich zeugt von Donatus Beziehungen zu Cyriacus noch ein anderes Dokument. Der von der oben erwähnten Handschrift von Speier auf dem Baseler Concil durch Donatus im Jahre 1436 genommenen Abschrift, jetzt in Oxford,[5]) ist ein Excerpt aus Gregor von Nazianz über die sieben Weltwunder sowohl im griechischen Text wie in lateinischer Uebersetzung angehängt und bei der letzteren beigemerkt: *ex Gregorio Nazazeno ..... Kyriaci Anconitani breviss(ima) in Latinum expositio ad R(everendum) P(atrem) d(ominum) P(etrum) Donatum optumum Patavinae urb(is) ἐπισκοπον.*[6]) — Dass Donatus von seinen epigraphischen Collectaneen nicht alles — gewiss nicht die Paduaner Steine, schwerlich jene Inschrift von Reims —, aber bei weitem das Meiste aus denen des Cyriacus entlehnt hat, ist auf den ersten Blick klar. In der That besitzen wir in der Klasse der aus Cyriacus abgeleiteten Excerpthandschriften vielleicht keine einzige, die an Alter und Ursprünglichkeit mit dieser es aufnehmen könnte. Deutlicher als sonst irgendwo sehen wir hier, wie Cyriacus seine eigenen von den Originalen genommenen sorgfältigen Abschriften der grossen römischen Denkmäler späterhin aus den älteren Sammlungen des Cola di Rienzi und des Poggio ergänzt und zum Teil verdorben hat; vom Pantheon zum Beispiel ist die echte, die Zeilenabteilung und die Lücken recht genau wiedergebende Abschrift des Anconitaners erst in unserer Handschrift wieder ans Licht gekommen. Wir lernen nicht gerade neue Denkmäler aus ihr kennen; sie hat mehrere ihr sehr nahe stehende Genossen und ist auch wohl im XVI. Jahrhundert selbst ausgezogen worden — so ist zum Beispiel die Inschrift von Reims, die in den gewöhnlichen italienischen Inschriftensammlungen des XV. Jahrhunderts sich nicht findet, in die älteste in Deutschland gedruckte, das Ingolstädter Corpus von 1534,

Postq Ancone patria revisimus mag^me Cosme Jacobo Foscaro viro mag^co
scribendum curavimus more pervulgatissimo, q nob visa s d' reb
a C. Fr^co opt imp. bene de re nra in Cenomana provincia
gestis quoiusce exemplar hisce charitati tue s^t ad
indigne transmittendum delegimus. valere te q. semp
meliore feliciore q; desidero & ut d. L. R^mo priarch
novo q; CCC.R.Cam^l me sepe & multu pcomissu exibeas.
Ex Ancone. V. Id. Febr. 1440:—

K. Anconitanus
undiq3 tuus.

TAFEL B.

KYRIACVS ANCONITAN:—

Scire te non dubito Petre Patrum optume
atque celeberrime VIR, quom venerandissime Antiquitatis cultorem te semper
diligentissimum cognovi. A. gelium
nostrum de hesiodi & homeri etate
mentionem habere, & quod uno de q;
tempore vixis & Testimoniu adduct
epigramma quod apud heliconem in
tripode Musis Hesiodus ipse dicarat.
Id igitur ut in marmore atticis consculptu
litteris apud thelonica inveni. hoc
praedignissimae spectationi Tuae
loco Rescribendum delegi:—

[illegible]

ΗΣΙΟΔΟΣ · ΜΟΥΣΑΙΣ ·
ΕΛΙΚΩΝΕΣΙ · ΤΗΔ'ΑΝΕΘΗΚΑ ·
ΥΜΝΩ · ΝΙΚΙΣΑΣ · ΕΝΧΑΛΚΙΔΙ
ΘΕΙΟΝ · ΟΜΗΡΟΝ :—

[illegible] musis, eliconeis [illegible] uicens in chaladia diuinu homeri

apud [illegible]

ΣΜΙΝΘΙΟΣ ΤΙΤΕΛΟΥ ΧΑΙΡΕ.

[illegible] s^a maria [illegible] Domine apud [illegible] magnum

[illegible] Erepta coniux uirginitate tibi
[illegible] Et praematuro funere te rapuit.
[illegible] Et grata surpsit data chelym
[illegible] Lacteo q; iaces condita sacro fugo

TAFEL A.

wohl unmittelbar aus unserer Handschrift übergegangen. Aber sie ist vielleicht unter ihren Geschwistern die reinste und schon als geschichtliches Denkmal dieser Sammelepoche von Interesse; durch die sichere Zeitgrenze, die das Todesjahr des Donatus 1447 für sie gewährt, für die Inschriftenforschung auch von praktischem Nutzen.

Aber sie hat noch einen anderen und besonderen Wert. Die jetzt siebente Lage unseres Bandes war einst ein selbständiger, besonders foliierter Quinternio und ist zwar auf den Rändern mit zahlreichen Nachträgen von Donatus Hand versehen, aber nicht von ihm geschrieben, sondern geschrieben von der eigenen Hand des Cyriacus von Ancona. Es erwies sich das bald. Gleich die Rückseite des ersten Blattes, deren Wiedergabe in Hochätzung hier vorliegt (Tafel A), beginnt mit dem schon (S. 74) erwähnten Schreiben *R. D. Petro episcopo Patavino Kyriacus Anconitanus.* Er stellt sich durchaus dar als ein von Cyriacus selbst aus seinen Tagebüchern genommener und dem Bischof von Padua überreichter Auszug. Dem Inhalt nach beruht er im Wesentlichen auf der griechischen Reise des Cyriacus von 1435/36 und ist wahrscheinlich von diesem im folgenden Jahre während seines Aufenthalts in Padua bei Donatus geschrieben. Die Handschriftenvergleichung bestätigte diese Annahme vollständig. Ein im florentiner Staatsarchiv aufbewahrter eigenhändiger und unterzeichneter Brief des Cyriacus an Cosmus von Medici vom Jahre 1440, dessen Nachweisung ich meinem Freunde G. B. de' Rossi verdanke, und dessen aus jenem Staatsarchiv durch Herrn Milanis freundliche Vermittelung mir zugestelltes Facsimile hier gleichfalls vorliegt (Tafel B), stimmt in den seltsam verschnörkelten, aber grossen und festen Schriftzügen auf das Genaueste mit unserer Handschrift überein. Dasselbe gilt von den in dem ehemals manutischen, jetzt vaticanischen Codex 5237 f. 513—521 erhaltenen Resten der Commentare, von denen mir Herr Hülsen Durchzeichnung gesendet hat, sowie weiter von dem Excerpt aus Gregorius der oben erwähnten Oxforder Handschrift, welche gleich der unsrigen Petrus Donatus gehört hat; nach Vergleichung der von unserer Handschrift genommenen Photographie mit diesem Abschnitt des Oxforder Codex hat Herr Ingram Bywater mir bestätigt, dass beide von demselben Schreiber herrühren. Es hat also Cyriacus beide Collectaneenbände seines Freundes mit eigenhändigen Einträgen versehen. Die Schrift ist so eigentümlich, dass, wie Cyriacus Weise überhaupt, so auch sie ihre Nachahmer gefunden hat: der Canonicus von Lodi, Giovanni Bologna, einer der namhafteren Compilatoren des Cyriacus, hat für seine beiden im Jahre 1498 angefertigten, jetzt in Utrecht und in Rom aufbewahrten Inschriftensammlungen eine Schrift sich angeeignet, welche der cyriacanischen zum Verwechseln ähnlich sieht, und die ein Schriftkundiger, wie Cardinal Mai war, vermuthlich wegen ihrer Aehnlichkeit mit dem wirklich cyriacanischen Autograph im Vatican, in der That dem Cyriacus selbst beigelegt hat.

Noch an einer anderen Stelle unserer Handschrift hat Cyriacus in die Adversarien seines Freundes eine eigenhändige Einzeichnung gemacht. Bl. 121 derselben führt er aus Prixianus — Priscian ist gemeint — die Stelle an, wo dieser angiebt das Digamma auf einem in Byzanz aufgestellten Dreifuss gelesen zu haben und fährt dann fort: *apud nos quoque inventum est, quod pro u consonante b ponitur,* was er mit dem *vibus* einer Inschrift im Campo santo von Pisa belegt.

Allerdings legen eben diese Aeusserungen wiederum Zeugniss dafür ab, dass der Anconitaner weder mit der Gelehrsamkeit noch mit der Wahrhaftigkeit es allzu

ernst nahm. Dass er das alte Digamma mit dem Betacismus des verfallenden Latein vermengte, wird man einem Quattrocentisten nicht allzu hoch anrechnen dürfen. Aber übel ist, was er dem Bischof über Homer und Hesiod berichtet: von dem Epigramm, welches Hesiod *apud Heliconem in tripode Musis ipse dicarat* und das Cyriacus *εἰς Θεσσαλονίκα in marmore Atticis consculptum litteris* gelesen haben will, hat er die helikonische Ortsangabe aus dem von ihm citierten Gellius, den Text aus der planudischen Anthologie genommen; das Uebrige ist freie Erfindung.

Auch diese eigenhändigen Auszüge des Cyriacus bieten in der Hauptsache nur Bekanntes. Das meiste Interesse erwecken natürlich die Zeichnungen athenischer Monumente, insonderheit die Frontansicht des Parthenon, die in photographischer Nachbildung hier vorgelegt wird. Aber unbekannt ist auch sie nicht. Die voraufgeschickte Notiz: *ad. VIII id. Apr. Athenas nobilissimam Atticarum urbium adveni* steht wörtlich gleichlautend in dem barberinischen Abdruck des Reisejournals des Cyriacus vom Jahre 1435/6. In diesem Abdruck und wohl schon in der verlorenen Handschrift fehlt die Hauptsache, die Zeichnungen; bekannt aber waren auch diese: sie sind, wahrscheinlich nach der cyriacanischen Originalzeichnung, wiedergegeben in dem um 1465 angelegten barberinischen Zeichenbuch des Architekten Giuliano da Sangallo und aus diesem mehrfach publiciert. Ob aus der neu gefundenen cyriacanischen Zeichnung, wie schlecht sie an sich auch ist, für die Herstellung dieses höchsten Kunstwerkes des Altertums sich ein realer Gewinn ziehen lassen wird, darüber werden Kundigere entscheiden.[1]) Immer aber dürfen wir sagen, dass, wenn die Trümmer des gewaltigen Originals der höchste Schatz des brittischen Museums sind die älteste Gesammtansicht, die es von dem Parthenon giebt, aufgenommen am 6. April 1436, von der Hand des Zeichners selbst wiedergegeben, nicht den letzten Schmuck der Berliner Sammlungen bildet.

Ich kenne keine zweite einzelne Handschrift, welche die Anfänge der klassischen Epigraphik beider Sprachen so deutlich und drastisch uns vor die Augen führte wie diese bis vor wenigen Wochen schlechthin unbekannten Collectaneen des Petrus Donatus. Wenn von keinem der grossen Centren der heutigen Civilisation so zahlreiche Inschriftenreisen ausgegangen sind und ausgehen, wie von Berlin; wenn hier seit zwei Menschenaltern die Pflege der antiken Epigraphik ihren Mittelpunkt gefunden hat, so haben wir es vielleicht damit verdient, wenigstens das Recht verdient uns dessen zu freuen, dass nebst Rom jetzt Berlin der einzige Ort ist, wo eigenhändige Collectaneen des ältesten Inschriftenreisenden, des Cyriacus von Ancona aufbewahrt werden; und wenn dereinst Berlin über die kümmerliche Gegenwart unserer Bibliothekzustände hinaus zu einer solchen öffentlichen Darlegung seiner Bücherschätze gelangt sein wird, wie sie der Stellung unserer Nation in der Wissenschaft entspricht, so wird der Band der Hamiltonschen *Excerpta* darin Einheimischen wie Fremden ein Wahrzeichen dessen sein, was die italienische Forschung vor vier Jahrhunderten auf diesem Gebiet begonnen hat und was zu vollenden jetzt seit zwei Generationen in Deutschland und zunächst in Berlin versucht wird.

[1]) Am genauesten ist über Petrus Donatus gehandelt von Giovanni *degli Agostini dè minori della osservanza* in den *notizie istorico-critiche intorno la vita e le opere degli scrittori Viniziani* (Venedig 2 Bände 1752—1754) Bd. 2 S.135—156. Weiter teile ich mit, was mir mein Freund A. Wilmanns in Göttingen auf meine Frage in Betreff dieses Gelehrten erwiedert hat: ‚Ueber die literarischen Bestrebungen des Petrus Donatus ergeben weder die zeitgenössischen ‚Berichte des Vespasiano und einer anepigraphen Rede an ihn, von der Quirini (*diatribe ad*

‚*F. Barbari epistolas* Brescia 1741) p. 382 ein Bruchstück mitteilt, noch die Briefe des Poggio ‚und Barbaro an ihn und die Widmungsepisteln der ihm dedicierten Werke und Ueber- ‚setzungen, so weit sie bekannt sind, etwas Besonderes. Ambr. Traversari sagt in der Wid- ‚mung der Uebersetzung von Athanasius **περὶ τῆς ἐνανθρωπήσεως τοῦ λόγου**: *quo in tempore (Basi- ‚leensis concilii), ne quid deesset ad gratiam, tu eruendis quoque monumentis veterum atque Italiae ‚restituendis ornamentis suis institisti inaudito studio ac diligentia prope singulari,* was sich in der ‚Hauptsache auf die Copie der *Notitia dignitatum* beziehen wird. Vespasiano erzählt pag. 196 ‚(ed. Bartoli): *istavasi quivi (a Padova) e attendeva a' sui istudi, chè era istudiosissimo, e non perdeva ‚mai tempo. Aveva ragunato grandissima quantità di libri, a fine di fare una libraria, della quale non ‚ho notizia, se egli la fece.* Dass bei der Sammlung dieser Bücherschätze Vespasiano selbst mit- ‚wirkte, zeigt die bei Tomasini *bibl. Patav. manuscr.* (Utini 1639) p. 141 (vgl. Agostini *Scritt. ‚Viniz. II* p. 148) gedruckte Notiz aus dem *Speculum historiarum mundi* eines gewissen Johannes, ‚*didascalus Comestoris: emi ego P. Donatus Episcopus Paduae die 3. Augusti 1442 Florentiae a Ves- ‚pasiano cartulario.* — Uebrigens findet sich von den dem Donatus gewidmeten Schriften das ‚langatmige Gedicht des Mariano da Volterra *Heptalogus, de septem verbis Cristi in cruce* ‚(cfr. Agostini II p. 152) im cod. Hamilton 28, einer starken Pergamenthandschrift des 15. Jahr- ‚hunderts, welche mehrere Gedichte des Marianus enthält, der gegen die weltlichen und ‚frivolen Dichter seiner Zeit Opposition machte. Die Widmung an Donatus und kleine ‚Bruchstücke dieses und anderer, auch im cod. 28 vorliegenden, Gedichte sind gedruckt bei ‚Mittarelli Bibl. codd. mscr. S. Michaelis Venetiarum p. 733; zur Entstehungsgeschichte des ‚Heptalogus gibt in Ergänzung des dort p. 734 abgedruckten Stückes, wonach das Gedicht ‚1432 geschrieben, oder vielmehr abermals überarbeitet wurde, eine *Subscriptio* auf f. 267 des ‚Cod. 28 folgenden Beitrag: *Heptalogi(?) salvatoris in cruce liber septimus et ultimus explicit. ‚Compilatus ab anno Do^i^ 1427 usque ad 1430. correctus in anno 1438, in qua correctione addidit auctor ‚versuum duo milia vel circa 2 c̄.*‘

²) Diese Seite ist in Hochätzung auf der Tafel A wiedergegeben; indess sind die radierten Worte auf dieser nicht zu erkennen.

³) f. 122: *P. Donatus N. f. huius s. Patavinae eccle. pont. aedem sacram cum podiolis b. Maximo secundo Paduano presuli patrono suo a fundamentis fieri fecit, episcopium in meliorem formam quam antea fuerat reduxit et neglectu superiorum temporum pene colapsum magna impensa renovavit anno d. M. CCCC. XLIIII kl. Maii. Soli deo honos. In f. p. XX, in a. p. XLII.* Dazu: *istud epigrama est sub terra subtus pilastrum maiorem podioli ante capellam s. Maximi in duabus urnulis involutum in una palla certa litteris maiusculis scriptum manu mea.* Ferner:

Servabant tectos vix ista palacia muros
atria coepta suos thalamos incompta locabant
Petrus at hic praesul caelo vir sanguine gentis
Donatus reparat pingit que palacia complet

Dazu: *in episcopali palacio Paduano.*

⁴) Die untere Hälfte der auf Tafel A wiedergegebenen Seite der Handschrift, von *Hesiodus* an, ist von Donatus Hand geschrieben.

⁵) Die Handschrift, jetzt *Oxoniensis Canonicianus Lat. misc. 378,* ist beschrieben von de Boor bei Seeck im Hermes 9, 223 fg. Die *demensuratio provinciarum, quae non erat in praecedenti codice* (d. h. nicht im Spirensis), *sed de antiquissimo libro excerpta,* welche in der Oxforder Handschrift zwischen der Abschrift des Spirensis und dem Excerpt aus Gregorius steht, ist die bei Riese geogr. min. p. 9 sq. (vgl. das. p. XXXVI) abgedruckte; die Lesungen stimmen genau mit dem im Jahre 1436 geschriebenen Monacensis 794.

⁶) Dieses Stück findet sich auch in einer Pariser *(Bibl. nat. nouv. acq. lat. 1424;* daraus abgedruckt von Omont *Bibliothèque de l' école des chartes* vol. 43 a. 1882 p. 56) und in einer Florentiner (Riccard. 29; Mehus *praef. ad. Kyriaci Anconitani itinerarium* Florenz 1742 p. XXV) Handschrift; in jener ist es ebenfalls dem Petrus Donatus gewidmet, in dieser, wie es scheint, dem Fredericus Contarenus.

⁷) Dies ist seitdem in befriedigender Weise geschehen durch A. Michaelis (Archäol. Zeitung 40 S. 367 fg.). Er weist nach, dass die beiden Zeichnungen von einander unabhängig aus der originalen des Cyriacus geflossen sind und sich gegenseitig berichtigen, im Ganzen aber die des Sangallo den Vorzug verdient.

BESCHREIBUNG DER HANDSCHRIFT.

Die Handschrift[1] — ein Vorbesitzer ist vermerkt f. 126: *iste liber est mei Salustiani de Ferrarinis* 49 — auf Pergament in Quart, vollkommen erhalten, besteht ausser zwei Vorsatzblättern f. 1. 2 aus elf mit Ausnahme der letzten am Schluss bezifferten oder doch sonst kenntlich gemachten Lagen von verschiedener Blattzahl, beginnend f. 3. 15. 27. 39. 51. 61. 71. 81. 91. 103. 115. Von dem achten einst selbstständigen Quinternio f. 81—90, dem cyriacanischen, sind die ersten fünf Blätter foliiert mit a 1 bis a 5.

f. 1 leer.

f. 1'. *In hoc libro continentur infra scripta* (folgt Verzeichniss).
Versus existentes in quodam cyfo qui ut notant dicti versus fuit Lucii Luculli. Te pean hoc ceso vocitant serpente sodalem — In rotundo cifi. Persica quem tellus genuit —
Inschrift von Padua.

f. 2. Stadtrömische Inschriften.
M. T. Ciceronis de legibus. Nec enim tantum est —

f. 2'. *Problema. Roma suum transversa genus —*

f. 3. *Ruffi Sexti viri consularis rerum populi Romani gestarum Valentiniano Augusto liber incipit. Pio perpetuo Valentiniano domino imperatori et semper Augusto Ruffus Sextus vir cons.* — Der Text gehört zur Familie b der Försterschen Ausgabe und ist schwerlich kritisch brauchbar. Zur Probe ist nach derselben verglichen c. 3: p. 9 *imp.*] *et imp.* — 14 *et nonn.* — 15 *usque tr. p. italia* 16 *est* fehlt — 17 *de illyrico*] *inde iylìricum* — *librum* — 18 *missis* — 19 *et*] *ad* — *danubium* — 20 *anthioco* — *posuerunt* — 21 *pontus*] *potestati* — *eius* fehlt — *ex*] *est et* — 23 *cardoneos* — *arabes* — 24 *et syriae*] *syria* — 27 *accesserunt*] *acc. tamen* — *ro'. urbi* — 28 *cocie* — *recie* am Rande nach *norice* ergänzt — p. 3, 1 *messia* — *provinciam* — *minor* — *asiria* — 3 *iure.*

f. 9. *Note litterarum more vetusto.* Dies sind die *notae litt.* des Petrus Diaconus (von mir herausgegeben in Keils gramm. Lat. 4, 333 sq.); unsere Handschrift ist vielleicht die Vorlage der um 1457 geschriebenen marcanovanischen; ich gebe die Varianten des Anfangs 331, 1—14 und des Schlusses 346, 1—6. — p. 333, 1 *corando* — *romani,* geändert in *Roman : o* — 3 *matero* — *apochrisarii* — 4 *rodulfi* — *imperii* — 7 *famina* auch hier — 10 *immittari* — 14 *terentio* — p. 346, 4 *X existimet* — 5 *Xi existimatio* — 6 fehlt; dafür: (Y) M · N · *ymnus* (Z) EN · *Zenobium.*

f. 18'. *De numero litterarum.* Schliesst: *expliciunt note litterarum more vetusto partim scripte partim pictae.*
Quoniam mentio cepit de numeris — quod istis versiculis distinguitur.
Metra. Possidet A numerum — finem bis mille tenere
} vgl. bei Keil a. a. O. S. 331.

[1] N. 458 nach der jetzigen provisorischen Bezifferung. Vgl. Wattenbach: ‚Die Handschriften der Hamiltonschen Sammlung' im Neuen Archiv der Gesellschaft für deutsche Geschichtskunde 8 (1883) S. 327 ff.

Cassiodorus tribunus — der bekannte Brief Cassiodors var. 12, 24, die Anfänge Venedigs betreffend; am Rand f. 18'—20 nachgetragen.

f. 19. *De constructione civitatis Venetiarum. Athila rex Hunorum — metropolis fit nove Venetie.*

l. 19'. *Valerii Probi iuris notarum liber. Est etiam circa — I. S. iudicium solvi.* Der echte Probus (bei Keil Bd. 4 p. 271 ff.); die letzte Zeile 5, 24 fehlt ganz, auch ist nach 5, 12 der marcanovanische Zusatz nicht vorhanden.

f. 20'. *Ex lege XII tabularum. Iudicem arbitrumve — sue rei ita ius esto.*

Cap(itulu)m grecum est lex ita incipiens ff. de tu. et cu. da ab his. Idem l. Scire oportet — ex consciliariis. — Lateinischer Vulgattext von Dig. 26, 5, 21.

f. 21. *Familia Catonum.*

f. 21'. *Familia Scipionum.*

f. 22. *in sigillo Socratis scriptum erat —;* ebenso *Platonis, Aristotilis, Senece.*

S. P. Q. R. regi Bocho, quoniam facti penitet, veniam dat.

De primatu ecclesie Aquilegiensis. Bulle Papst Leos VIII. für Aquileia. Jaffé 2841.

f. 23. *Karolus mannus . . rex.* Karlmanns Privileg für Aquileia vom 8. Mai 879; Böhmer 870.

f. 23'. *Petrus Comestor de beata virgine. Si fieri posset — dabit etas.*

f. 24. *Scipio Affricanus. O. culmen firmum patrie —*

G. Galicula. Dedecus urbis eras —

f. 24'. *Tiberius Aug. Cesareo splendore —*

Iulius Caesar. Volve tuos oculos —

f. 25. *Octavianus Aug. Tu decus imperii —*

Iulii Caesaris epithaphium pro Cinio milite. O patrie rector —

Eiusdem Caesaris. Trax puer astricto — (Riese anth. 709; C. I. L. VI, 2* *h*)

f. 25'. *Epitaphium in sepulcro d. Francisci Petrarche. Frigida Francisci* — Dazu am Rand: *sub eodem sepulcro. Viro insigni F. P. —*

Indem (so!) *Franciscus de Roma in libro Affrice. Urbs accepta deis —*

Idem ad Barbatum in epistolis. Validoque ingens —

Idem de laudibus Ytalie cum reverteretur ex Galliis. Salve cara deo tellus —

f. 26. *Idem ad beatam Mariam Magdalenam. Dulcis amica dei —*

f. 26'. *Francisci Fiani civis et poete Romani de contemnendis diviciis. Ascendat quicumque velit — horrebo timores.*

f. 27. *Iulii Frontini de aqueductibus urbis Rome.*

f. 45. Windtafel.

f. 45'. *Quatuor a quadro — cognomine prisco.* (Riese anth. 484.)

f. 46. *Marcus Varro in libro rerum humanorum XI° — facta discessio est. Macrobii liber VI^us explicit* (aus Macrobius sat. 3, 16, 12 ff.)

f. 47'. *Plutarchus Traiano sal. Modestiam — auctore Plutarcho.* Aus Johannes Sarisberiensis policr. 5, 1.

f. 48. *Caesar imperator Ciceroni salutem dicit. Recte augurraris* — (Cicero ad Att. 16, 1)

Caesar Opio Cornelioque sal. Gaudeo vos — (Cicero ad Att. 9, 7 C)

Caesar Opio Cornelioque sal. Ad VII ydus Martias — (Cicero ad Att. 9, 13 A)

Caesar Q. Pedio sal. Pompeius se opido tenet — (Cicero ad Att. 9, 14)

Isocrates. Hoc solum inest invidie bonum quod habentibus maximum tormentum est.

f. 48'. (Nachgetragen: *Ex Virgilio de rosa*). *Mirabar celerem — sic properare tuum* (im pseudovirgilischen rosetum v. 35 sq.)

Ravenne in basilica S. Vitalis in capella .... quedam littere grece, quarum sensus talis est. Hic iacet stratigus — Grabschrift des Exarchen Isaak, im griechischen Original C. I. G. 9869.

Francisci Fiani poete Romani ad beatam virginem oracio. Inclita quae radiis — miserere tuorum.

f. 49—80 und nachher f. 111'—117 Inschriftensammlung, zum grösseren Teil stadtrömisch, aber vermischt mit zahlreichen Inschriften aus dem übrigen Italien und einzelnen nicht italischen. Wie in der Parmenser Handschrift ist auch hier manches aus Signorili, mehr noch aus Poggio entlehnt. Auf f. 69—76 folgen hinter einander die Inschriften Poggio 50. 38. 44. 56. 61. 62. 64. 65. 66. 68. 69. 8. 76 (dann, aber nachgetragen: *L. Aurelio Comodo victori iuvenes Nepesini Dianenses aere conlato*). 78. (es folgt *ibidem in porta antiqua civitatis: Augsta — so — Perusia*). 80. 82. 83. 84. 79. 77. 1*. 2*. 1. 4. 5. 6. 71. 70. 72. 85; ebenso f. 114—116 in ununterbrochener Reihe Poggio 7. 1*. 1. 2. 3. 9. 10. 43. 23. 24. 25. 11. 12. 13. 15. 14. 17. 19. 20. 21. 22. 26. 27. 30. 28. 29. 31. 32. 33. 33a. 34. Auch die meisten übrigen Stücke der Sammlung Poggios kehren hier teils in seinen, teils in anderen Abschriften wieder. Zugleich erhellt, dass beide Massen der donatischen Inschriftencollectaneen, obwohl äusserlich getrennt, zu einander gehören, und Donatus auch in diesen Excerpten zunächst von Cyriacus abhängt. Daneben finden sich in ziemlicher Anzahl auch solche Inschriften, die nicht über Cyriacus hinaus verfolgt werden können, zum Beispiel von stadtrömischen VI, 2162. 8636. 9897. Die Aufzählung im Einzelnen erscheint überflüssig; Proben sind unten gegeben, namentlich vollständig (wenigstens der Absicht nach), was sich auf die in den Inschriftbänden III. V. IX. X vertretenen Gebiete bezieht.

f. 81—90 von Cyriacus Hand.

f. 81. *Ἐπίγραμμα ad insignem Anconis portum in arcu marmoreo nobilissimo in Traianum Caesarem. Imp. Caesari* — C. I. L. IX, 5894.

f. 81' (photographirt auf Tafel A). Brief an Donatus.

Ἐπίγραμμα ἐκ τοῦ Ἡσιόδου ποιητοῦ εἰς Θεσσαλόνικα. ΗΣΙΟΔΟΣ ΜΟΥΣΑΙΣ —

f. 82. *Ἐπίγραμμα εἰς Πέργαμον τῆς Ἀσίας περὶ Σαπφόος. ΟΥΝΟΜΑ ΜΕΥ ΣΑΠΦΩ* —

Ἐπιτάφιον εἰς Ὁμήρον ποιητὴν ἀπ' αὐτοῦ ἐν αὐτῷ γεγραμμένον. ΕΝΘΑΔΕ ΤΗΝ ΙΕΡΑΝ —

f. 82'. *Σεμείραμις ἐν αὐτῇ κατασκεύασα ἐν τῇ Βαβυλωνίᾳ τάφον καὶ ἐπιγράψα. ΟΣΤΙΣ ΑΝ ΧΡΗΜΑΤΩΝ — ΘΗΚΑ ΕΚΙΝΕΙ.*

f. 83 *apud Liburniam Iaderam civitatem insignem in Meliam nobilissimam mulierem epigramma* — C. I. L. III, 2922.

in superiori arcu marmoreo tubicen ille aequorei numinis Triton suis cum insignibus ..... conspicitur. — C. I. L. III, 552 II. Darunter von Donatus Hand: *Ad triumphalia ornamenta Anthioci Philopappi regis ex marmore in monte contra summam dive Palladis arcem.*

f. 83'. *Ἐπίγραμμα ad aeneam Alexandri statuam inspicientem caelum et quantulaque solo incumbentem ex Phidia. ΑΥΣΟΝΤΙΔΕΟΙΚΕΝ* —

f. 84. *apud Delphos ad aedem Pythii Apollinis ἐπίγραμμα.* *ΘΕΟΙ ΕΠΙ ΑΡΙΣΤΑΓΟΡΑ* — Lat. Uebersetzung von Donatus Hand. C. I. G. 1694. *(ibidem in alio lapide* von Donatus Hand). *ΑΥΤΟΚΡΑΤΟΡΑ ΚΑΙΣΑΡΑ ΜΑΡΚΟΝ ΑΥΡΗΛΙΟΝ ΚΑΡΟΝ* — C. I. G. 1714.

f. 84' *ad divae Palladis templi vestibulum in summa Athenarum civitatis arce ex Phidia.* *Ο ΔΗΜΟΣ ΘΕΑΙ ΡΩΜΗΙ* — C. I. G. 478.

f. 84'. 85. *Ad VIII idus April. — fabrefactoris arte conspicitur* (s. oben S. 78). Der Parthenon.

I. 85' *apud Athenas insignem in Achaia Atticarum urbem ad fauces aquaeductus extra civitatis moenia ad unum mil. Arcus marmoreus ex duobus intregris* (so) *lapidibus.* C. I. L. III, 549. Die Bruchstücke getrennt und die Zeilenabteilung eingehalten.

f. 86 *apud Athenas ad marmoreum et nobilissimum arcum divi Hadriani principis secus palatia ornatissima sua.* *ΑΙΔΕΙΣΑΘΗΝΑΙΘΗΣΕΟΣ* — C. I. A. III, 401. 402.

in eundem ad marmoream basim. *ΑΥΤΟΚΡΑΤΟΡΑ ΑΔΡΙΑΝΟΝ ΟΛΥΜΠΙΟΝ ΟΙ ΠΡΩΤΟΙ ΘΕΗΚΟΛΟΙ* — C. I. A. III, 487.

f. 86'. *Ἐπίγραμμα apud Mutinam antiquam Galliae togatae civitatem.* V. F. CLODIA PLAUTYLLA — (Grut. 773, 5). Dazu die Horazstelle: *hoc miserae plebi stabat commune sepulchrum* —

f. 87. *Nomina ventorum XII secundum Graecos.*
Templum Aeoli Athenis (gezeichnet).

f. 87'. *Athenis ad forum Hadriani Caesaris apud marmoreas et ingentes columnas ad marmoream et ornatiss. basim.* *ΑΥΤΟΚΡΑΤΟΡΑ — ΙΟΥΛΙΟΥ ΒΑΡΧΙΟΙ ΠΕΔΙΟΥ.* C. I. A. III, 482. Darunter Säulengang mit Ueberschrift: *epistilia columnarum.*

f. 88. *ad aliam basim in Hadrianum epigramma.* *ΑΥΤΟΚΡΑΤΟΡΑ — ΤΡΙΓΩΝΙΟΥ ΠΟΡΘΜΟΥ ΚΑΙ ΚΛΑΥΔΙΟΥ ΑΒΟΥΛΕΥΤΩΝ.* C. I. A. III, 484.

f. 88'. *Athenis ad ornatissimas scenarum marmoreas cathedras.* *ΛΥΣΙΚΡΑΤΗΣ* — C. I. G. 221. Daneben Zeichnung.

f. 89. *apud Lacedaemona insignem Graeciae civitatem epigramma ad marmoream* (so) *gymnasia et basim.* *Α ΡΟΥΒΡΙΟΝ ΒΙΑΝΟΡΑ* — C. I. G. 1384. *(apud Corinthum prope edem Iunonis* von Donatus Hand). — C. I. L. III, 536.

f. 89'. *septem planetarum secundum antiquos imagines.*

f. 90. *ΟΜΗΡΟΣ* (Zeichnung).

f. 90'. Alphabete, griechisch und lateinisch.

Auf dem unteren Teil derselben Blätter von Donatus nachgetragen:

f. 81. *in quodam viridario Spoleti. P. Martius P. f.* —
extra Spoletum in antiquo episcopatu S. Concordium (so!). *Trib. mil. leg. XV Apollinaris* —

f. 81'. *apud arcem Anconitanam.* *ΖΜΙΝΘΙΟΣ* — C. I. G. 6468.
In S. Maria maiore Roma apud altare magnum. Ingrate Veneri —

f. 82. *in episcopatu Viterbii. Tri. mil. leg. VIII* —

f. 82'. *apud Tolentinum. Ex s. c. schola Aug.* — C. IX, 5568.

f. 83. *apud Maceretum novam in Piceno Helvie Ricine coloniam. Imp. Caesari* — C. IX, 5747.
f. 83'. *ad columnam in arce Athenarum ante Palladis templum. ΤΟΝ ΛΑΜΠΡΟΤΑΤΟΝ ΑΝΤΗΠΑΤΟΝ ΤΗΣ ΕΛΛΑΔΟΣ ΡΟΥΦΙΟΝ ΦΙΣΤΟΝ* — C. I. Att. III, 635.
f. 84. *apud Maceretum. Numini Mercur.* — C. IX, 5742.
apud Althinum. Cherontis Aug. — C. V, 2155.
f. 86. *Spoleti in ecclesia S. Gregorii. M. Septimio M. f. Hor. Septimiano* — *Remis* (so hier; Ortsangabe fehlt f. 56). Die Zeilenabtheilung nach f. 86; fortlaufend f. 56. — *Imp. caes. (caesar 86) flàu constantinus max. aug. sempiternus divi constanti aug. pii filius toto orbe victoriis suis semper ac feliciter celebrandus thermas fisci sui sumptu a fundamentis coeptas ac peractas civitati suae remorum pro solita liberalitate largitus est.* Diese Inschrift (Orelli 1096) ist, wie S. 74 bemerkt wurde, wahrscheinlich nur durch Donatus erhalten und aus seiner Sammlung incorrect in die handschriftliche des Belloni und die gedruckte Apians übergegangen. Vgl. über sie Hermes Bd. 17 S. 537. 649.
f. 87. *in ecclesia S. Gregorii de Spoleto. D. patriis Picenciae legitiamae* (so) —
f. 88. *In urna einsdem que nunc est in Ienazano Campanie* (später zugegeschrieben: *dicitur esse in ecclesia S. Xisti Rome apud quoddam attare). (d. m.* später zugesetzt.) *Colatinus Tarquinus dulcissime coniugi et incomparabili Lucrecie.* C. VI, 13*, wo die erste Ortsangabe sich nicht findet, die zweite aus Marcanova und andern Compilatoren des Cyriacus belegt ist.
f. 88'. *in Barchinona urbe clarissima Lusitanie. Bello Sertoriano* — C. II, 410*.
f. 89. *in civitate Aquilegie. Imp. Caesar* — C. V, 7989.
f. 89'. *in civitate Tarragone Aragonie. Quo vadam nescio* — C. II, 382.*
f. 90'. *ΑΡΧΕΔΗΜΟΥ ΘΑΥΜΑΡΕΤΑ ΧΑΙΡΕ.* In Lokris. C. I. G. 1762.
ad Pergamum civitatem Asie. ΟΥΝΟΜΑ ΜΕΥ ΣΑΠΦΩ —
in Terragonia Aragonia. D. M. Clodius Rabia — C. II, 383.*

f. 91. *Catholigus Romanorum imperatorum a Iulio Cesare usque ad Albertum secundum de domo Austrie.* Schluss zuerst: *consensit electioni de se facte.* Zugesetzt: *tandem . . . . defunctus est XXVII. Octobr. 1439. Federicus . . . . eligitur . . . . die III Febr. 1440 cum magno omnium principum Alemanie applausu.*

f. 95. Papstverzeichniss, ohne Ueberschrift. Die erste Niederschrift schliesst: *Eugenius IIII . . . . eligitur anno d. MCCCCXXX III Marcii:* und als *catalogus Romanorum pontificum usque ad Eugenium papam IIII* ist das Stück im Inhaltsverzeichniss aufgeführt. Nachgetragen ist (erste Zeile in Rasur) Eugens Regierungszeit und sein Tod, ferner: *Nicolaus V . . . . eligitur . . . . M. CCCCXLVII die VI Marcii et XVIIII eiusdem Rome extitit coronatus.*

f. 103. Urkunde Heinrichs III Padua betreffend vom J. 1049 XVI kl. Mai.
f. 103'. Urkunde Heinrichs Padua betreffend *apud castrum Rivalte* 1190 VI kl. Iulii.
f. 104'. Urkunde Heinrichs IV Padua betreffend *Ratispone* 1079 X kl. Aug.
f. 105'. Urkunde Kaiser Ludwigs für Papst Paschalis.
f. 106'. *Paduae extra portam ecclesie S. Antonii. R. de Placiola* — (Grabschrift).
f. 107. *Decretum et institutio S. imp. Constantini a papa Romano.*

f. 108. *Dum in presentia s. d. nostri Eugenii — facta fuit illa disputatio Florentie die Iunii 1439.* Betrifft die Verlesung der vorhergehenden Schenkungsurkunde auf dem Florentiner Concil.

Ex cronica S. Damasi de gestis pontificum in vita Adriani pape primi. Ipse vero ante dictus — eius excellentia secum portavit.

f. 108'. *Kalandarium antiquum secundum fastos.* Schliesst mit Juni: *F. II. KL' F. Pieridum Musarum in templo iuxta templum Herculis. Explicit semestre.* Diesen offenbar aus den ovidischen Fasten geflossenen Kalender erhielt Donatus nach Ausweis des auf f. 124 unserer Handschrift erhaltenen Briefes im J. 1439 von einem gewissen Lutius aus Spoleto. Er stimmt im Wesentlichen zu dem Kalender, den verschiedene Handschriften des XV. Jahrhunderts den ovidischen Fasten vorsetzen (vgl. den Abdruck der beiden Berliner *r b* bei Merkel in den prolegg. zu den Fasten p. LIII fg. und meine Bemerkungen im C. I. L. I p. 293).

f. 111'—117. Zweiter Teil der Inschriftensammlung (s. oben f. 49—80). Darin f. 117 *VII philosophorum sententie. Quenam summa boni —*

f. 118. Notiz aus Gellius.

f. 118'. *Die fasti Vallenses* (C. VI, 2298) mit der noch nicht bekannten Fundnotiz: *in vetustissimo lapide reperto Rome de mense Decembris 1440.* Der Text ist interpoliert.

Senece. Cura labor meritum —

f. 119. Grabschriften der Gattin des Boethius *(Helpes dicta fui)*, des Ovidius *(hic ego qui iaceo)*, des Dante *(iura monarchiae)*, des Erzbischofs von Mailand Johannes *(Quam fastus)*. Letztere ist, wie Wilmanns mir mitteilt, abgedruckt bei Sadius *archiepiesc. Mediol. series* t. II. p. 810; sie gehört dem Johannes Visconti † 1354.

f. 119'. *M. T. Ciceronis ex lege XII tabularum.*

f. 120. *Index librorum Grecorum in quolibet litterarum genere — ex Plinio lib. XXXIIII c. XIIII de magnete lapido* und ähnliche wertlose Notizen.

f. 121'. (wieder von Cyriacus Hand.) *Prixianus in I de litteris circa principium* [c. 21 p. 547 Putsch] *hacc habet: 'et epigrammata quae egomet legi in tripode vetustissimo Apollinis, qui stat in xerolopho Byzantii, sic scripta'. Apud nos quoque inventum est quod pro u consonante b ponitur. Ego enim K. A. apud Pisas antiquissima in urna marmorea, quae stat hodie in càmpo sancto, epigramma* [Gori I. E. 2, 31] *sic scriptum inveni:*

D . M
T . AELIVS . AVG
LIB. LVCIFER
VIBVS . SIBI
POSIIT

(von Donatus Hand) *Hoc est sepulcrum beati Forciani* u. s. w. Dazu: *suprascriptum epitaphium traduxi de originali tabnla plumbea, que subtus caput predicti repperta est litteris vetustissimis exarata. P* [Rasur] *manu propria.*

f. 122. Inschriften des Donatus (s. oben S. 79).

Appianus . . . de Pompei triumpho.

f. 123 leer.

f. 124. *Reverendissime domine mi recon*[em]*. Iussit vir insignis et clarus Bar. Baldana, ut tuo nomine conscriberem kalendarium fastorum dierum.* Unterschrift: *Spoleti e*

carcere XVIII Novembris MCCCCXXXVIIII. Servulus tuus Lutius. Ohne Zweifel Begleitschreiben zu dem S. 108' verzeichneten Kalender. Der Schreiber setzt die Umstände seiner Verhaftung auseinander. — An Bartholomaeus Baldana hat, wie Wilmanns mir bemerkt, Poggio einige Briefe gerichtet (Tonini VIII 35. IX 11).

f. 124'. (Nachtrag.) *In vico S. Marie in Monticellis Rome. D. M. Virginius filiae meae carissime* — C. VI, 14*.

Paduaner Inschriften (nachgetragen),

f. 125. *Scismata quae fuerunt in ecclesia a tempore Felicis pape II usque ad Urbanum VI numero 24.* Nachträglich ist als fünfundzwanzigstes zugefügt die Absetzung Eugenius IV.

f. 126. *Roberto regi scribit scola tota Salerni.*

Paduaner Inschriften, meist moderne, und kleine Notizen.

Die Handschrift der Turiner Universitätsbibliothek 601 (= L. IV. 20 = H. III. 8; ungenau beschrieben in dem gedruckten Katalog 2 p. 159 ff.), auf Papier aus dem XV. Jahrhundert, ist, wie A. Wilmanns mir mitteilt, zum Teil aus der unsrigen geflossen. Eine ziemliche Anzahl der kleinen Stücke kehrt darin wieder; bei dem Verzeichniss der Schismata f. 125 ist der von Donatus gemachte Zusatz hier von der gleichen Hand wie das Uebrige geschrieben. Die Inschrift des Mailänder Erzbischofs, der bei Donatus f. 119 der Schluss fehlt, steht hier f. 117' aus einer andern Quelle vollständig.

Inschriften bei Donatus.

Zu C. I. L. III.

Mytilene	n. 450 = f. 112'	*Mitilenis.*
	n. 455 = f. 112.	*Mitilenis. Chiriacus* (so).
Korinth	n. 536 siehe f. 89.	
Athen	n. 549 s. f. 85'.	
	n. 552 II s. f. 83.	
Iader	n. 2921 = f. 75	*apud Iadram insignem Liburniae civitatem.*
	n. 2922 s. f. 83.	

Zu C. I. L. V.

Aquilea	n. 781 = f. 112.	*Aquilegie.* Auch hier AMANTVS.
	n. 1260 = f. 50.	*Aquileiae.* D · Q · MV · M · (also wie Cenninus ,ex Kyr. Ancon.') — AGRIPAE.
	n. 7989 s. f. 89.	
Venedig	n. 2155 s. f. 84.	
Ferrara	n. 2396 = f. 49'.	*Ferrariae in facie maioris ecclesie sub statua edificatoris eiusdem templi.*
	n. 2398 = f. 49'.	*F. in sancto Stephano.*
	n. 2414 = f. 49'.	*F. in eadem ecclesia* (vorher geht 2424) *vel in cimiterio potius ante ecclesiam* — 2 TRANIA.

n. 2424 = f. 49'. *F. in ecclesia S. Georgii ultra Padum, ubi primo erat ecclesia cathedralis* — MVRIAE.

n. 2434 = f. 49'. *F. in ecclesia S. Salvatoris* — TITACIE · Q · F · SECVNDINE — TITACIVS. Bisher nur bei Sanutus und Muratori (Scotti, Ginanni) gefunden.

Padua n. 2828 = f. 76.' *In tribuna ecclesiae maioris P. ex parte exteriori.*

n. 2841 = f. 117. (Später zugeschrieben) *in suburbano meo extra muros Paduae;* besser, aber ohne Ortsangabe, f. 124'.

n. 2865 = f. 76. *P. apud portam templi Iustine* (ausnahmsweise mit Zeilenabteilung).

n. 2873 = f. 50'. *In ecclesia Lupiani dioc. Paduane in fonte baptismali modo.*

n. 2903 = f. 124. Ohne Ortsangabe.

n. 2943 = f. 126. *Paduae in S. Iustina in urna.* Ohne Zeilenteilung — 1 fehlt — 2 DOMICIAE ATHILIANAE — 3 CARISSIMAE — 4 ANNIS — 5 L.LAETVS] FLAVIVS — VP] IPSI — CN] A · N.

n. 2975 = f. 1'. *in domo d. Franc. de Cap. L[ist]e.*

n. 3037 = f. 124. *in suburbano meo.*

n. 3058 = f. 124. Ohne Ortsangabe. — 5 CLEA — 6 LV] IV — 7 Q · VEIONIVS | SVAVIS · FECIT.

n. 3100 = f. 76. *In S. Iustina Paduae.*

Zu C. I. L. IX.

Benevent n. 1558 = f. 72.

n. 1589 = f. 112.

Vasto n. 2845. 2846 = f. 114 *in oppido Hystonio in archa marmorea* und *ex adverso archae.*

n. 2860 = f. 112'. *in oppido Hystonio quod dicitur el Guasto.*

Cures n. 4967 = f. 118. *ad altare castri Fare* (gehört zu den von Cyriacus aus Signorili entlehnten Stücken).

Fermo n. 540* = f. 116' (nachgetragen) *in girifalco Firmano.*

Tolentino n. 5568 s. f. 82'.

Macerata n. 5742 s. f. 84.

n. 5747 s. f. 83.

Ancona n. 5894 s. f. 81.

Zu C. I. L. X.

Capua n. 3859 = f. 67 ohne Ortsangabe; vorher geht die Inschrift Orelli 1303 *viam Augustam a porta Cimina usque ad Anniam* mit der Ortsangabe *prope urbem in Campagnano castro nunc Ursinorum.*

Ferentinum n. 5837 = f. 72' }
n. 5840 = f. 72' } gehören zu den Excerpten aus Poggio.
n. 5853 = f. 73 }

Formiae (?) n. 6090 = f. 67 *in eodem loco* (vorher geht die oben erwähnte Capuaner Inschrift; es folgt die stadtrömische VI, 965 ebenfalls eingeführt mit *in eodem loco).*

Ausserdem begegnen von Neapel f. 116' und f. 117' (beide Male nachgetragen) die griechische Uebersetzung der Inschrift des Ti. Julius Tarsus (C. I. Gr. n. 5791) und f. 118 die mittelalterliche Inschrift *in castro Ovi;* ferner die ebenfalls mittelalterliche von Capua *Caesaris imperio* f. 118.

Von sonstigen Inschriften erwähne ich:

VI, 882 = f. 51 *in altissimo piramidali lapide vocato Julia post ecclesiam S. Petri Rome.* — Text richtig (nur fehlt IVLII), auch mit Zeilenabteilung. Am Rand: *Lapis Numidicus altus br. 45; latus in fine cuiuslibet quadri br. 4⅔, in summitate latus br. 2.*

VI, 896 = f. 61. Die Inschrift des Pantheon, die f. 55' nach dem Signorilischen Text (n. 22. 23) gegeben wird, findet sich f. 61 (mit Weglassung von Z. 1) in folgender besserer Gestalt:

IMP · CAES · L · SEPTIMIVS · SEVERVS · PIVS · PERTI·
ARAB · A $_{*}$ QB $_{*}$ NICVS · PARTH · MAX · PONT · MAX ·
TR · POT · V · IMP · XI · COS · IIII · PP · PROCOS · ET ·
IMP · CAES · M · AVRELIVS · ANTO$_{***}$ LIS · AVG$_{**}$
TR · POT · V · COS · PROCOS · PANT$_{**}$ M · VETV
STA$_{**}$ CORRVPTVM · CVM · OMNI · CVL
TV · RESTITVERVNT *Sunt duo versus: ubi est$_{**}$ et (et* ist zu tilgen) *littere delete.*

K ϴ C

Die Schlusszeile hängt im Parmensis der unten mitgeteilten Inschrift des L. Tuberonius an.

C. I. Gr. 5900 = f. 76 *in tabula marmorea extra portam S. Pauli quae dicitur Gallina Pulcinata. ΑΡΧΙΕΡΕΙ ΑΛΙΕΞΑΝΔΡΕΙΑΣ.* Der Rest fehlt; am Rand: *hic tempore Hadriani erat praefectus omnium bibliothecarum urbis.* Die Inschrift ist aus der Einsiedler Handschrift bekannt und steht in dem Teil dieser Sammlung, der Poggio nicht zu Händen kam; Cyriacus muss sie vom Stein haben, wie auch die Ortsangabe bestätigt, seine Abschrift aber ist meines Wissens sonst nicht überliefert.

C. VI, 11* = f. 113 *prope Augustam in vineis. Diis Manibus Emilio Paulo Papiniano —.* Abermals mit der Ortsangabe *Romae* f. 118. — Die erstere Ortsansetzung ist im C. I. L. nicht angegeben.

C. VI, 13* s. f. 88.

C. VI, 16* = f. 61 ohne Ortsangabe, unter stadtrömischen Inschriften:

L · TVBERONIVS · M · F · PRAEF · BONO EXE · S · C · HAC̄ · ꝚILLĀ.
CAVIT · VIAM · ET · STAGNANTIS · CLOSIT · ORA · RHENI.

Im C. I. L. aus der Parmenser Handschrift.

Ohne Ortsangabe f. 50' von Donatus nachgetragen zugleich mit der Grabschrift eines im Jahre 1441 verstorbenen Gerardus Laurdellus, welcher beigesetzt ist *in abbatia Florentina.*

M · CALVENTIVS · L · F
FAL · IIII · VIR · RO
SIBI · ET · SAVFEYAE · M · F
MARCELLAE · VXORI
V F
H · M · H . N · S

C. I. Gr. 2574 = f. 111' *apud Liton Cretensium urbem in basi marmorea in qua est erea statua.* ΑΥΤΟΚΡΑΤΟΡΑ (so) ΚΑΙΣ · ΘΕΟΥ · ΝΕΡΟΥΑ · ΥΙΩ · ΝΕΡΟΥΑ ΤΡΑΙΑΝΩ ΣΕΒΑΣΤΩ ΓΕΡΜΑΝΙΚΩ ΔΑΚΙΚΟ (so) ΑΡΧΙΕΡΕΙ ΜΕΓΙΣΤΩ ΔΗΜΑΡΧΙΚΗΣ ΕΞΟΥΣΙΑΣ ΤΟ · ΙΖ · ΥΠΑΤΩ ΤΟ · Γ · ΠΑΤΡΙΔΟΣ (so) ΤΩ ΤΗΣ ΟΙΚΟΥΜΕΝΗΣ ΚΤΙΣΤΗ ΛΥΤΤΙΩΝ Η ΠΟΛΙΣ ΔΙΑ ΠΡΩΤΟΚΟΣΜΟΥ ΠΟΜΠΗΙΟΥ ΚΛΕΥΜΕΝΙΔΑ. — C. I. Gr. 2574.

TH. MOMMSEN.

AUS DER BERLINER GEMÄLDEGALERIE.

EINE PREDELLATAFEL VON DOMENICO VENEZIANO.

Den Ruf, welchen die Berliner Galerie für die Reichhaltigkeit und Mannigfaltigkeit ihrer Gemälde der altitalischen Malerei geniesst, ist gewiss kein unverdienter: ausser der National-Gallery in London kann sich darin keine Sammlung ausserhalb Italiens mit derselben messen. Dennoch bleibt auch hier noch manche empfindliche Lücke; namentlich fehlten bisher die grossen Meister aus der ersten Hälfte des Quattrocento beinahe vollständig. Die kleinen Bilder, welche die Sammlung von Fra Angelico besitzt, vertreten diesen Meister in sehr ungenügender Weise; und eine grosse Pietà, welche dem Andrea del Castagno zugeschrieben wurde, ist vielmehr ein mässiges Bottegabild aus der früheren Zeit des Domenico Ghirlandajo. Von Masaccio, Alesso Baldovinetti, Domenico Veneziano, Paolo Uccello, Pesellino, Vittore Pisano und Piero della Francesca konnte auch der neue Katalog der Galerie (von 1878) noch kein Werk aufführen.

Auf die Ausfüllung dieser Lücken hat die Direktion der Sammlung ein besonderes Augenmerk gerichtet. Ueber mehrere neue Erwerbungen nach dieser Richtung werden wir noch eingehender zu berichten haben; hier möchte ich zunächst auf ein unscheinbares Bildchen des alten Bestandes aufmerksam machen, welches nach meiner Ueberzeugung einem der genannten Meister, und zwar einem der seltensten unter ihnen, dem Domenico Veneziano, angehört.

Die umstehende Zinkographie einer Zeichnung nach dem Bilde zeigt die einfache Komposition desselben: In einem Palasthof erleidet die hl. Lucia, welche knieend ihre Seele Gott befiehlt, auf Geheiss des heidnischen Königs, der vom Balkone aus zuschaut, durch Henkershand den Märtyrertod, indem sie von hinten durch einen Dolchstoss in den Hals durchbohrt wird. Das Bild war durch Waagen während eines Aufenthaltes in Italien in den Jahren 1841 und 1842 erworben und durch ihn als ein Werk des Pesellino bestimmt worden. Dass es diesem Künstler unmöglich

angehören könne, wenn es auch deutlich den Charakter von Pesellino's Zeit wie überhaupt der florentinischen Schule an sich trägt, war nach dem Vergleich der durch Vasari's Zeugniss beglaubigten, keineswegs besonders seltenen Gemälde dieses Künstlers (im Louvre, in der Akademie und in der Galerie Buonarroti zu Florenz, im Palazzo Doria zu Rom, bei Senator Morelli in Mailand u. s. f.) nicht zweifelhaft. Sind doch hier weder die kräftigen Gestalten in ihrer plastischen Wirkung noch der grosse knitterige Faltenwurf oder die einfache Wiedergabe kräftiger Lokalfarben zu entdecken, wie sie Pesellino in seinem unmittelbaren Anschluss an Masaccio charakterisieren. Als wir das Bild vor etwa fünf Jahren im Katalog zu bestimmen hatten, liessen wir daher die alte Bezeichnung fallen und führten das Bild, da wir keinen sicheren Anhalt gefunden hatten, unter der Bezeichnung „Florentiner Schule um 1450" auf.



Schon damals schwebte mir der Name des Domenico Veneziano vor, an welchen mich namentlich der helle Ton und die blasse Färbung des Bildes erinnerten. Seitdem habe ich das Bildchen mit den bezeugten Werken Domenico's wiederholt vergleichen können und glaube so viel Stützpunkte für jene Vermutung gewonnen zu haben, dass ich mich berechtigt halte, dieselbe hier bestimmt auszusprechen und den Versuch zu machen, sie näher zu begründen.

Domenico Veneziano ist unter den grossen florentiner Malern seiner Zeit wohl derjenige, von welchem wir am wenigsten wissen, und von dessen Thätigkeit uns die dürfstigsten Reste erhalten sind. In der ersten Nachricht, welche wir über den Künstler haben, führt dieser sich selbst ein mit dem bekannten, von Gaye im Carteggio veröffentlichten Briefe, welchen er am 1. April 1438 aus Perugia an Piero de' Medici richtete. Vielleicht auf Piero's Bemühungen in Folge dieses Briefes wurde ihm bald darauf der Freskenschmuck im Chor von San Egidio in S. Maria Nuova zu Florenz mit Andrea del Castagno zusammen übertragen; an demselben war er bis 1445 beschäftigt. Die Nachricht über seinen am 15. Mai 1461 erfolgten Tod ist mit Ausnahme eines Auftrags auf Anfertigung von zwei Hochzeitstruhen für Marco Parenti die einzige weitere urkundliche Notiz über den Künstler. Durch dieselbe wird zugleich Castagno von dem Verdachte, der Mörder Domenico's zu sein, der seit Vasari's Erzählung auf ihm haftete, gereinigt: war Castagno doch bereits 1457, also vier Jahre nach seinem vermeintlichen Mörder, gestorben. Jene Fresken in San Egidio sind untergegangen, und von einem Strassen-Tabernakel Domenico's sind nur noch zwei Köpfe (jetzt in der National-Gallery zu London) nachweisbar,[1]) sodass sich das Urteil über

[1]) Auch die beiden dem Castagno zugeschriebenen Fresko-Gestalten im rechten Schiff

den Künstler — da einige Bilder in seiner Art dafür nicht mit in Betracht kommen können — bisher ausschliesslich auf das Altarbild angewiesen sieht, welches aus Sta. Lucia zu Florenz in den sechsziger Jahren in die Uffizien (No. 1305) übertragen wurde. Darin erscheint uns der Künstler als ein ausgesprochener Naturalist in der



Richtung der Castagno und Uccello, jedoch ohne die Grösse und Energie, welche diese Meister in Charakteristik und Erfindung zeigen. Obgleich tüchtig in der Zeichnung und Modellierung liegt doch die Eigentümlichkeit und das Hauptverdienst des

von Sta. Croce, Franciscus und Johannes d. T., sind nach ihrer auffallenden Verwandtschaft mit den gleichen Heiligen auf dem Altarbild der Uffizien wohl sicher von der Hand des Domenico.

Künstlers in seiner Beleuchtung, in dem hellen Licht, welches die Farben wie flüssiges Email erscheinen lässt und die Figuren förmlich umfliesst und dadurch trefflich modelliert. Dieser Lichtgebung entsprechen die helle, kühle Färbung und die zarte blonde Karnation, Eigenschaften, die sämmtlich von Domenico's berühmtem Schüler Piero della Francesca in eigentümlicher Weise weitergebildet wurden.

Die charakteristischen Merkmale dieses Altarbildes scheinen mir auch in dem kleinen Predellenstück unserer Sammlung sich wiederzufinden, zumal wenn man absieht von der flüchtigen, skizzenhaften Behandlung desselben, welche den Predellen der italienischen Altarbilder fast durchweg eigen ist. Charakteristisch sind auch hier die ausserordentliche Helligkeit, die kühlen blass-blauen und rothen Farben, die helle Architektur mit farbiger Gliederung und dem dahinter sichtbaren Garten, wie sie ähnlich, wenn auch feiner und durchgebildeter, in dem Altarbilde aus Sta. Lucia sich finden.

Verschiedene äussere Anhaltspunkte stützen diese Vermutung und lassen uns das Predellenbild sogar mit Wahrscheinlichkeit in enger Beziehung zu dem Altarbilde aus Sta. Lucia erscheinen. Wie nämlich in dem Berliner Bildchen das Martyrium der hl. Lucia dargestellt ist, so findet sich auch auf dem Altarbilde dieselbe Heilige, für deren Kirche das Bild ja gemalt wurde. Und zwar gleichen sich beide Gestalten so auffallend im Typus, dem feinen Profil und dem gestreckten Hals, wie in der Tracht bis in die Färbung und Faltengebung der Gewänder und in die geschmackvolle Haartracht, dass die Vermutung, das Berliner Bildchen sei ein Stück von der Predella des grossen Altarwerkes, sich ganz von selbst darbietet. Zum Vergleich ist die Gestalt der Lucia aus dem Altarbilde neben dem Berliner Bilde wiedergegeben. Der Umstand, dass sich die Darstellung von rechts nach links bewegt, also auf der rechten Seite der Predella angebracht sein müsste, und dass auf dem Florentiner Bilde die hl. Lucia gleichfalls zuäusserst rechts von der Madonna steht, macht diese Annahme noch wahrscheinlicher. Dass aber das Altarbild in Sta. Lucia de' Bardi, so lange es dort aufgestellt war, eine Predella hatte, und dass dieselbe in ganz kleinen Figuren Scenen aus dem Leben der im Bilde dargestellten Heiligen zeigte, bezeugen uns sowohl Baldinucci's Herausgeber als Lanza.

Um für einen Meister von der Bedeutung und dem Einfluss des Domenico einen Stützpunkt mehr zu gewinnen zur Bestimmung seiner Eigenart, schien es mir Pflicht zu sein, selbst auf ein so kleines, unscheinbares Werk wie dieses Bildchen unserer Sammlung die Aufmerksamkeit zu lenken. Mehr als in dem grossen Altarbilde erscheint der Künstler hier noch von Masaccio abhängig, in Anordnung, Faltenwurf und Architektur. In der Färbung und Beleuchtung ist er dagegen auch hier, wie in dem grossen Bilde, wesentlich verschieden von Masaccio sowohl wie von allen florentiner Zeitgenossen. Die Richtung auf Helldunkel, Ton und Harmonie der Farben, welche im Gegensatze gegen die übrigen florentiner Maler in dieser Periode bei Domenico so stark ausgesprochen ist, kann in dem Künstler kaum in Florenz geweckt sein: entwickelte sich dieselbe doch in der Florentiner Kunst überall nur sehr allmälig und vereinzelt, wesentlich durch Anregung von aussen. Da Domenico, wie sein Beiname Veneziano beweist, venezianischen Ursprungs war, möchte ich annehmen, dass derselbe nicht nur von venezianischen Eltern stammte, sondern in Venedig geboren wurde und dort auch seine erste künstleriche Ausbildung erhielt. Die Kunst in Venedig hat von jeher den Sinn für reiche und harmonische Farbengebung bewiesen;

sie verleugnet diesen auch nicht, als durch Gentile da Fabriano und seine Schüler Vittore Pisano und Jacopo Bellini die Malerei Venedig's in neue Bahnen gelenkt wird. Ein Hauptwerk des Vittore Pisano, welches unsere Galerie erst vor einigen Jahren erworben hat, wird uns später Gelegenheit bieten, darauf zurückzukommen.

Was aber noch direkt auf Venedig und den in Venedig seit Alters her lebendigen Einfluss des Orients hinweist, ist die auffallend orientalische Helligkeit und die Stimmung der Farben, die Wahl kostbarer orientalischer Stoffe, wie namentlich der kleine Fussteppich unter der Maria, die Goldstickerei am Saume von Maria's Kleide, die Incrustation der Architektur in bunten Steinen u. s. f. Auch die Einführung des H vor den Vocalen im Anfange der Worte in der Inschrift des Bildes: OPVS DOMINICI DE VENETIIS HO MATER DEI MISERERE MEI . . . DATVM EST, wie in dem oben bereits erwähnten Briefe Domenico's verrät den venezianischen Dialekt jener Zeit.

Der Vergleich des Altarbildes in den Uffizien mit den weiblichen Profilbildnissen in der Sammlung Poldi-Pezzoli zu Mailand, in der National-Gallery zu London u. s. f., welche in der Regel unter dem Namen des Piero della Francesca gehen, wird, glaube ich, dahin führen, dieselben teilweise Piero's Lehrer, Domenico, selbst beizumessen oder sie doch in seine künstlerische Nähe zu setzen. Eine eingehende Untersuchung dieser Frage würde uns hier zu weit führen; die Entscheidung derselben bietet bei den dürftigen Ueberresten der Thätigkeit des Domenico Veneziano grosse Schwierigkeiten, zumal uns keines dieser Bildnisse eine bekannte Persönlichkeit zeigt, wodurch ein Anhalt für die Zeit der Entstehung geboten würde.

W. BODE.

DER SOGENANNTE HIPPOLYT-ALTAR IM MUSEUM WALLRAF-RICHARTZ IN KÖLN.

Im Museum Wallraf-Richartz in Köln befindet sich unter den Gemälden der Altkölnischen Malerschule ein grosser Altar in fünf Tafeln, No. 172—176 des Katalogs.

In diesem Katalog ist das Gemälde beschrieben, wie folgt:

GROSSER ALTAR IN 5 TAFELN.

Das Mittelbild und die beiden dazu gehörigen Flügel zeigen die Legende des heiligen Georg, des von den frühesten Zeiten an im Morgenlande und Abendlande hochverehrten Schutzpatrons der christlichen Heere, welche nach einzelnen Auffassungen die Befreiung Cappadociens vom Götzendienste in allegorischen Dar-

Linker Flügel. (172 a.)





(172 b.)

Rechter Flügel. (174 a.)





(174 b.)

stellungen ausdrückt, nach anderen historische Schilderungen der Ereignisse aus dem Leben des grossen Märtyrers geben soll. An diese knüpft sich die Legende des heiligen Hippolyt. Die Darstellungen ziehen sich auf den Feldern, die teilweise nochmals getrennt sind, von links nach rechts.

172a. Oberes Feld des linken[1]) Flügels: Von dem Turm einer Burg, auf deren Brücke die trauernden fürstlichen Eltern ihre Tochter herbeiführen, wird dem rechts unten lagernden Drachen ein Lamm zugeworfen.

173a. Oberes linkes Feld des Mittelbildes. Im Mittelgrunde links kniet der h. Georg betend. Die über ihm in der Luft schwebende Madonna mit dem Kinde reicht ihm einen Schild. Im Vordergrunde reitet der heil. Georg dem Drachen entgegen und durchsticht mit einer Lanze dessen Kopf. Rechts steht die königliche Jungfrau, ihren Gürtel (das Symbol der Reinheit) vor sich hinhaltend. Im Mittelgrunde rechts reitet der heil. Georg, neben ihm schreitet die Jungfrau und zieht den verwundeten Drachen an ihrem Gürtel hinter sich her nach der Stadt zu.

173b. Rechtes oberes Feld des Mittelbildes. Linke Seite: Der heil. Georg durchsticht mit seinem Schwerte die Brust des Drachen. Die befreite Jungfrau, ihre staunenden Eltern und Angehörigen stehen rechts. Rechte Seite: Der heilige Hippolytus steht, seine Hand zum Segnen erhoben, neben einem Taufbecken, in welchem ein König, eine Königin und viele andere Täuflinge sichtbar sind. Hinter diesen steht ein betender Priester.

174a. Obere Abteilung des rechten Flügels. Linke Seite: Der heilige Hippolyt weigert sich, der Aufforderung des neben ihm stehenden Landpflegers Valerianus, ein Götzenbild zu verehren, Folge zu leisten. Rechte Seite: Mit den Händen an einem Kreuze befestigt, hängt der Heilige, den rohe Schergen mit eisernen Haken und glühenden Kohlen verwunden. Valerianus steht als Zuschauer dabei.

172b. Unteres Feld des linken Flügels. Links. Der heil. Hippolyt im Kerker wird von Christus besucht und getröstet. Daneben der heil. Hippolyt mit einem Gefässe, dessen giftiger Inhalt durch die Macht seiner segnenden Hand in Gestalt sich emporringelnder Schlangen offenbar wird. Rechts, hinter dem vor ihm knieenden Alten, der staunende Valerianus.

173c. Linkes unteres Feld des Mittelbildes. Links kniet der heil. Hippolyt vor den brennenden Rädern, mit welchen er gepeinigt werden sollte und deren brennende Stücke auf die niedergestürzten Schergen herabfallen. Rechts steht der Heilige in einem mit siedendem Oele gefüllten Kessel. Der links stehende Valerianus und sein Gefolge staunen über die Erfolglosigkeit der ihm zugedachten Todesart.

173d. Rechtes unteres Feld des Mittelbildes. Der heilige Hippolyt wird an Pferden befestigt geschleift. Neben ihm reitet Valerianus und sein Gefolge.

174b. Unteres Feld des rechten Flügels. Links liegt der enthauptete heil. Hippolyt.

[1]) Links und rechts ist hier: der linken bezw. rechten Seite des Beschauers „gegenüber" zu verstehen. Es scheint sehr erwünscht, dass auch bei Beschreibung von Kunstgegenständen „rechts" und „links" in dem entgegengesetzten, in der Heraldik und Numismatik gebräuchlichen Sinne angewendet werde; bei Porträts z. B. ist das ja eigentlich selbstverständlich.

Im Mittelgrunde fällt auf Valerianus und sein heimkehrendes Gefolge Feuer vom Himmel herab. Rechts wird die Leiche des heiligen Hippolyt in einen Sarg gelegt.

No. 175 und 176 sind Rückseiten der Flügel und enthalten die Anbetung des Christuskindes von Maria und Joseph.

Die vorstehende Erklärung der einzelnen Darstellungen ist angepasst der in dem jedesmaligen Nimbus des Heiligen enthaltenen Bezeichnung, die auf den ersten Tafeln bis mit 173b linke Seite den Heiligen als S. Georg, auf allen übrigen als S. Hippolyt benennt.

Diese Erklärung ist aber, ebenso wie die Benennung im Nimbus, soweit sie den Heiligen Hippolytus betrifft, eine durchaus irrige, denn es ist keineswegs die Legende dieses Heiligen hier an diejenige des heil. Georg angefügt, vielmehr enthalten alle acht Tafeln eine fortlaufende Darstellung der Legende des heil. Georg. Der Beweis der Richtigkeit dieser Behauptung ist durch einen Vergleich der einzelnen Darstellungen mit dem Wortlaute der Legende des heil. Georg zu führen, im vorliegenden Falle im Besonderen mit dem Text des Jacobus a Voragine in der Legende aurea oder Historia lombardica, denn diese, schon im XIV. Jahrhundert sehr verbreitete Legendensammlung, hat jedenfalls dem Künstler vorgelegen.

Diese Legende berichtet nun, wie Georgius, der Tribun von Cappadocien, einst zur Stadt Silene in Lybien gekommen war, in deren Nähe sich in einem Sumpfe ein Drache aufhielt. Um das Ungeheuer von den Mauern der Stadt fern zu halten, gaben die bedrängten Bewohner demselben täglich zwei Schafe und als diese anfingen zu fehlen, ein Schaf und eins ihrer Kinder nach dem Loose preis. Endlich war das Loos auf die Tochter des Königs gefallen; acht Tage lang zögerte dieser, dem Drachen sein Kind auszuliefern, musste aber endlich dem Drängen des Volkes nachgeben und die mit königlichen Gewändern geschmückte Jungfrau dem Ungeheuer zuführen. Unter Thränen begleitet er sie.

Taf. 172a. Der weinende König und die Königin führen die mit kostbaren Gewändern und einem Diadem geschmückte Tochter dem Thore der Burg zu, von deren Turm dem im Mittelgrunde sichtbaren Drachen ein Lamm zugeworfen wird.

Und so findet sie der ritterliche Jüngling Georg; die Jungfrau erzählt ihm ihr trauriges Geschick und mahnt ihn zur Flucht. Georg aber tröstet sie mit der Versicherung, er werde sie in Christi Namen erretten. Darauf steigt Georg zu Pferde, waffnet sich mit dem Kreuze, greift den heranstürmenden Drachen an und verwundet ihn schwer mit der Lanze. Hierauf

Taf. 173a. Im Hintergrunde links kommt Georg geritten. Im Mittelgrunde kniet er betend vor der Jungfrau Maria und dem Kinde, das ihm einen Schild reicht. Im Vordergrunde reitet Georg dem Drachen entgegen und stösst ihm die Lanze in den Rachen. Die Jungfrau steht neben ihm und hält ihren Gürtel vor sich hin. Im Hintergrunde rechts geleitet S. Georg die Jung-

13

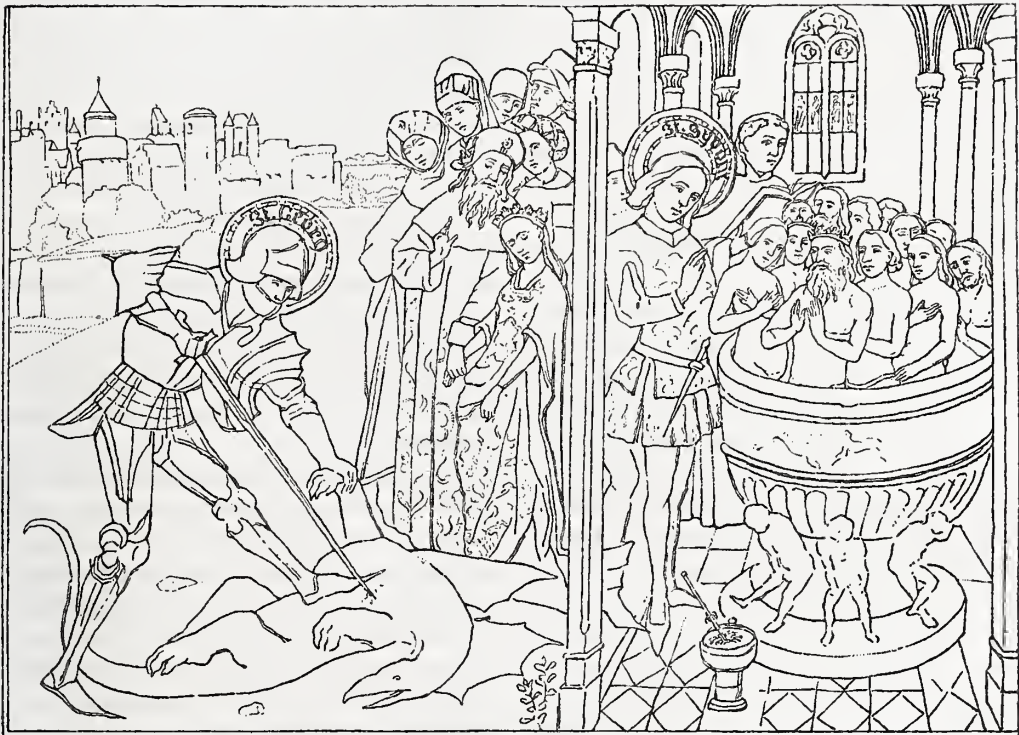
Mittelbild. (173 a.)





(173 c.)

Mittelbild. (173 b.)





(173 d.)

frau, welche den Drachen an ihrem Gürtel führt, nach der Stadt.

Taf. 173b. Das Bild ist durch eine Säule in zwei Teile geteilt. Links tödtet S. Georg den Drachen mit dem Schwerte, der König, die Königin, die befreite Königstochter und viel Volk dabei.

Die rechte Hälfte stellt das Innere einer mit Säulen und gemalten Glasfenstern geschmückten Kirche dar; in dieser steht der Heilige, die Hand segnend erhoben, vor einem Taufbecken, in welchem der König, die Königin und viele andre mit andächtiger Geberde die Taufe empfangen. Hinter dem Taufbecken ein Priester.

heisst Georg die Jungfrau ihren Gürtel dem Drachen um den Hals legen. Diese thut es und der Drache folgt ihr wie ein Hund zur Stadt.

Beim Anblick des Ungeheuers entflieht das versammelte Volk, Georg aber beruhigt dasselbe und sagt, dass Gott ihn zu seiner (des Volkes) Befreiung gesendet habe und dass er den Drachen tödten werde, wenn Alle an Christum glauben wollen und sich taufen lassen.

Darauf lässt sich der König und das ganze Volk taufen, Georg aber tödtet den Drachen mit dem Schwerte.

An jenem Tage sind zwanzigtausend getauft worden, ungerechnet Kinder und Frauen. Der König aber liess zu Ehren Mariae und des heil. Georg eine prachtvolle Kirche bauen, aus deren Altar ein lebendiger Quell sprang, der alle Krankheiten heilte. Die vom König dem Georg gebotene reiche Belohnung verteilt dieser unter die Armen.

Der König, durch die Krone bezeichnet, ist augenscheinlich mit Absicht dem König auf den vorhergehenden Tafeln vollkommen porträtähnlich gebildet, insbesondere wiederholt sich die sehr charakteristische Form des langen weissen Bartes; ebenso ist die Königin durch die Krone bezeichnet und einzelne Gesichter der Personen des Gefolges in der linken Hälfte des Bildes finden sich unter den Täuflingen wieder.

Auf dem Gemälde trägt der Heilige anfangs Rüstung, von der Taufe des Königs an [No. 173b rechte Seite] erscheint er in einem pelzverbrämten Rocke. Vielleicht hat dieser in dem Wortlaute der Legende begründete Wechsel Veranlassung zur Deutung auf zwei Heilige gegeben.

Taf. 174a. Das Bild enthält zwei Scenen. Links steht der Heilige vor einem Götzenbild, das von zwei Männern angebetet wird, und schmäht dasselbe, was den dabei stehenden Dacian, als heidnischer König durch einen Turban bezeichnet, zu der abwehrenden Hand-

Zu jener Zeit fand unter der Herrschaft der Kaiser Diocletian und Maximian, unter der Leitung des Dacian, eine derartige Christenverfolgung statt, dass in einem Monat 17000 Christen den Märtyrertod starben. Georg, von Schmerzen ergriffen, legt seine Rüstung ab und legt ein christliches Gewand an (militarem habitum abjecit, christianorum habitum induit), tritt unter das Volk, schmäht die heidnischen Götter und bekennt den alleinigen Gott. Nachdem er sich vor Dacian als Christ bekannt, befiehlt dieser, ihn auf die Folterbank zu heben und seinen Körper mit

bewegung veranlasst. Rechts ist der Heilige an ein Kreuz gebunden, ein Scherge zerreisst seinen Körper mit einem Haken, ein andrer brennt ihn mit glühender Kohle, die ein dritter im Feuer erhitzt, ein vierter reibt seine Wunden mit Salz.[1])

Haken zu zerreissen, mit glühender Kohle zu brennen und die Wunden mit Salz zu reiben.

Taf. 172b enthält wiederum zwei Scenen. Links der Heilige im Kerker, dem Christus mit segnender Hand zuzusprechen scheint.[2]) Auf der rechten Seite steht der Heilige von zwei Schergen gehalten vor dem Gefängniss, den Giftbecher in der Linken, die Rechte segnend erhoben. Aus dem Getränk ringeln sich Schlangen. Vor ihm kniet der Zauberer Athanasius,[3]) zu dem Heiligen aufblickend. Hinter ihm Dacianus mit Gefolge.

In derselben Nacht erscheint ihm der Herr in leuchtendem Glanze und tröstet ihn mit sanfter Ansprache.

Da nun Dacian sieht, dass er mit Martern den Heiligen nicht beugen kann, lässt er einen Zauberer (magus) kommen und befiehlt diesem, Georg Gift zu geben. Dieser reicht dem Georg zweimal einen mit vergiftetem Wein gefüllten Becher, Georg macht das Zeichen des Kreuzes über dem Trank und trinkt ihn ohne Schaden. Als der Zaubrer sieht, dass auch das zweite stärkere Gift dem Heiligen nichts schadet, fällt er ihm zu Füssen, bekehrt sich und wird in Folge dessen enthauptet.

Taf. 173 c. wiederum zwei Scenen. Links kniet der Heilige vor einem doppelten Rade, das durch Feuer vom Himmel zerstört wird.[4])

Rechts steht der Heilige in einem

Am nächsten Tag befahl Dacian, den Georg auf ein Rad zu binden, das mit zwei Reihen scharfer Schwerter besetzt war, doch dasselbe zerbrach und Georg blieb unverletzt.

---

[1]) Diese Reihenfolge der Martern entspricht gerade dem Text des Jacobus a Voragine.

[2]) Dieser Besuch Christi im Gefängniss kommt schon in dem Text der Georgslegende in dem Palimpsest (aus dem V. Jahrh.) der Wiener Hofbibliothek vor, vergl. Sitzungsberichte der Kais. Akadem. d. Wissensch., Wien 1858, ebenso in dem des Cod. Gallicanus, herausgegeben von Arndt, und dem des Cod. Sangallensis, herausgegeben von Zarncke, in diesen wird aber vorher erwähnt, dass Georg in den Kerker geworfen wird. Ebenso ist diese Scene auf den Wandgemälden der S. Georgslegende (Altichiero) in der S. Georgs-Kapelle in S. Antonio zu Padua und in der Burg zu Neuhaus (1338) zu sehen.

[3]) Dieser Zauberer kommt ebenfalls schon in den ältesten Texten der Georgslegende vor, s. oben.

[4]) Die sofortige Zerstörung des Rades, ehe noch der Heilige die Marter erduldet hat, ist dem Text der Legenda aurea speziell eigen. In den Georgslegenden des codex Gallicanus, des codex Sangallensis, in dem griechischen Text des Lipomannus und Surius, in den Act. SS. der Bollandisten, sowie in der aethiopischen Georgslegende, übers. von Prof. Dillmann, erleidet Georg die Marter, wird durch das Rad in zehn Theile zertheilt und dann wieder erweckt.

In der bez. Scene in dem Wandgemälde der S. Georgskapelle in Padua ist S. Georg zwar auf das Rad gelegt, dasselbe wird aber durch vom Himmel herabschwebende Engel mit Schwertern zerstört.

gefüllten Kessel, in dem ein Scherge mit einer Stange rührt, ein andrer schürt das Feuer unter dem Kessel.

Dahinter Dacian und sein Gefolge.

Darüber erzürnt liess er ihn in einen mit flüssigem Blei gefüllten Kessel werfen. Georg macht das Zeichen des Kreuzes und wird durch die Gnade Gottes wie in einem Bade erquickt.

Da nun Dacian sieht, dass er durch Martern Georg nicht beugen kann, so versucht er, ihn durch Schmeichelreden dazu zu bewegen, den Göttern zu opfern. Scheinbar giebt Georg den Bitten des Königs nach, im Tempel angekommen sinkt er aber auf die Kniee, und auf sein Gebet fällt Feuer vom Himmel und verbrennt den Tempel, die Erde öffnet sich und verschlingt die Trümmer des Gebäudes sammt den Götzendienern. Hierauf erklärt die Gemahlin Dacians, Alexandria, dass sie Christin sein wolle. Der König lässt sie an den Haaren aufhängen und geisseln. Während der Marter bittet sie Georg, sie zu taufen, dieser aber giebt ihr die tröstende Versicherung, dass sie, indem sie ihr Blut vergossen, die Taufe und die Krone der Märtyrer empfangen habe. Die Königin giebt betend ihren Geist auf.

Taf. 173 d. Der Heilige wird geschleift mit dem Gesicht am Boden.[1]) Dacian und sein Gefolge zu Pferde begleiten ihn.

Taf. 174b (enthält zwei Scenen). Der Heilige wird enthauptet. Im Hintergrunde wird Dacianus und Gefolge, in eiligster Flucht nach der Stadt zurück-

Am nächsten Tage wurde Georg durch die Strassen der Stadt geschleift und enthauptet. Vorher betete er zu Gott für diejenigen, die ihn in ihrer Noth anrufen würden. Dies geschah unter Diocletian und Maximian im Jahre 287. Als Dacianus von der Richtstätte in seinen Palast zurückkehrte, wurden

[1]) Diese Abweichung, dass der Heilige mit dem Gesicht am Boden geschleift wird, ist in dem Text des Jacobus a Voragine nicht enthalten, sie kommt aber vor in einem angelsächsischen Gedicht vom h. Georg, Anglosaxon Passion of St. George from Msc. in the Cambridge university library. London 1850, herausgegeben von Hartwig, und in einem altenglischen Gedicht, welches bei Heylin (the Historie of that most famous saint and soldier of Jesus Christ, St. George, 2. Aufl. 1633, p. 427) abgedruckt ist, und dessen Original in den Handschriften des Bischofs von London enthalten war. Beide haben augenscheinlich mit dem Text des Jacobus a Varagine dieselbe Quelle. Ob dem Maler des Bildes einer dieser Texte vorgelegen hat, muss dahingestellt bleiben, interessant ist jedoch, dass diese in der Georgslegende an sich seltene Darstellung des Schleifens zur Richtstätte sich in Köln noch einmal findet und zwar bei der Darstellung der Georgslegende in der S. Engelbertus-Kapelle im Dom.

kehrend, durch Feuer vom Himmel verzehrt.

Rechts ist dargestellt, wie der Körper des Heiligen in einer Kirche beigesetzt wird.

er und seine Diener durch Feuer vom Himmel verzehrt.

Aus dem vorstehenden Vergleich des Gemäldes mit der Georgslegende geht mit voller Bestimmtheit hervor, dass in der That hier eine vollständige Darstellung dieser Georgslegende vorliegt, deren einzelne Scenen sogar die Reihenfolge der Legende selbt beibehalten. — Aehnliche cyklische Darstellungen der Georgslegende in einzelnen Scenen finden sich ausser in der oben bereits erwähnten S. Engelbertus-Kapelle in Köln in der Georgskapelle in San Antonio zu Padua, von Altichiero (vergl. Förster, die Wandgemälde der S. Georgskapelle und Crowe, ital. Mal. II 402), in der Burg zu Neuhaus in Böhmen (vergl. Wocel, die Wandgemälde der S. Georgslegende etc., Wien 1859), in der Scuola di S. Giorgio degli schiavoni in Venedig von Vitt. Carpaccio (vergl. Crowe, ital. Mal. V 1 209) und a. a. O.

Zum weiteren Beweis, dass die Legende des h. Hippolyt hier nicht dargestellt ist, sei diese nach dem Text der Legenda aurea hier kurz angeführt; dieselbe steht zu den auf dem vorliegenden Gemälde dargestellten Scenen nicht in der geringsten Beziehung:

> Hippolyt kommt nach der Beerdigung des Laurentius in sein Haus, hält hier mit seinen Hausgenossen das heilige Mahl, wird gefangen genommen und zum Statthalter Decius geführt. Hier bekennt er sich als Christ. Decius lässt ihn entkleiden und steinigen, darauf verlangt jener, dass er opfere, und droht ihm mit dem Tode. Hippolyt preist das Schicksal des Laurentius, wird mit Ruthen geschlagen und mit Zangen gerissen. Decius übergiebt ihn darauf dem Valerian. Dieser lässt die Familie des Hippolyt kommen, dessen Amme Concordia antwortet für alle, sie wolle lieber für unsern Herrn würdig sterben, als unwürdig leben; und wird darauf in Blei getödtet. Als sie ihren Geist aufgiebt, dankt Hippolyt Gott, dass er seine Amme vor das Angesicht der Heiligen geführt habe. Er wird darauf mit den Seinen vor das Thor geführt, er tröstet dieselben wiederholt. Sie werden enthauptet. Hippolyt wird mit den Füssen an die Schweife wilder Rosse gebunden und durch Nesseln und Dornen geschleift, worauf er seinen Geist aushaucht im Jahre 256. Sein Körper wurde von dem Presbyter Justinus entführt und bei Laurentius begraben.

Nach alledem erweist sich die zu jener irrigen Deutung veranlassende falsche Bezeichnung S· Hippolyt auf den Nimben des Heiligen in den Darstellungen von Taf. 173 b an bis zum Schluss als die spätere Zuthat eines Unverständigen, denn es ist keinesfalls anzunehmen, dass der Maler des Bildes, dessen bis ins Einzelne gehende Kenntniss der Legende sich so deutlich zeigt, selbst falsche Namen gewählt hat.

Wann aber diese Namen, die in den ursprünglichen Goldgrund eingegraben und zum Teil von roher Hand mit schwarzer Farbe übermalt sind, den Bildern hinzugefügt worden, lässt sich schwer bestimmen, da über die Provenienz der Tafeln keine anderen Nachrichten vorhanden, als dass sie aus dem Nachlass des Stifters des Museums Wallraf stammen.

Es bleibt nur noch der Wunsch auszusprechen, dass man bei einer etwa in Aussicht genommenen Restauration des Gemäldes diese störende Zuthat beseitige, und dem S. Georg gegeben werde, was dem S. Georg gebührt.

v. KRETSCHMAR.

DER LILLER MÄDCHENKOPF.

Neu erworben wurde für das K. Museum letzter Zeit ein Abguss des in der Liller Sammlung, aus der Sammlung Wicar, befindlichen, in Wachs bossierten Mädchenkopfes, von dem vielleicht noch ehe er an seinen jetzigen Standort gelangte in Rom eine Form genommen wurde. Denn aus Rom stammt der Abguss.

Seiner Schönheit wegen ist der Kopf Raphael zugeschrieben worden, als dessen Werk wir ihn gelegentlich citiert finden. Es läge, wäre die Entstehung verbürgt, in der Arbeit nichts, was dieser Bestimmung widerspräche. Der Liller Katalog hat durch die Angabe „Tète de cire du temps de Raphael" zu dieser Bezeichnung wohl verleitet. Louis Gonse giebt in einem der Liller Sammlung gewidmeten Artikel der Gazette des Beaux-Arts von 1878 eine umfangreiche blühende Zusammenstellung dessen, was französische Kunstfreunde in Bewunderung dieses Werkes geäussert haben. Die Vermutung Benvignants, es möge der Kopf, nach Analogie anderer derartiger Auffindungen, in einem römischen Grabe gelegen haben, wird von Mr. Gonse zurückgewiesen und schliesslich die Vermutung ausgesprochen, dass er als ein Werk des Orsino Benintendi ins Quattrocento gehöre.

Dass man bei dem Kopfe an antiken Ursprung gedacht habe, ist wohl erklärlich. Einer Verbindung von Styl und Realismus begegnen wir hier, die in dieser Vollendung immer noch den antiken Künstlern allein zugetraut zu werden pflegt. Die Modellierung hält meisterhaft die Mitte zwischen dem Allgemeinen und Individuellen, auf die es bei einem Porträt so sehr ankommt. Bis in's zweite Jahrhundert sind in Rom Büsten gearbeitet worden (von namenlosen Künstlern), deren mit bescheidenen Mitteln erreichte vollendete Naturtreue uns heute mit Neid erfüllt. Im capitolinischen Museum zu Rom stehen in einem der Parterrezimmer einige Reihen dieser Arbeiten beisammen, ziemlich summarisch aufgestellt und beim eingeschmutzten Zustande des Marmors wenig Aufmerksamkeit erregend, unter denen mir der Kopf eines jungen Mädchens erinnerlich ist, dessen einfache Schönheit heutigen Bildhauern vielleicht unerreichbar wäre. Dem Liller Kopf würde nichts

die Ehre beeinträchtigen, unter diesen Arbeiten einen Platz einzunehmen. Es tritt sogar in der Art der Behandlung eine gewisse Verwandtschaft hervor. Der Mund, das Kinn und die Wangen zeigen eine entzückende Weichheit und zugleich Energie, die in der Durchführung der zartesten Uebergänge zur Anschauung gebracht worden ist. Die Augensterne sind seltsamer Weise — das einzige mir bekannte Beispiel — durch aufgelegte sanft linsenförmige Erhöhungen angedeutet. Dass einstmalige Porträtähnlichkeit vorhanden gewesen sei, möchte man mit Bestimmtheit behaupten. Woher Wicar den Kopf hatte und wo er stand ehe er von ihm nach Lille gestiftet wurde, wissen wir nicht.

Dies an die Antike erinnernde Aussehen hat kürzlich den Versuch hervorgerufen, die Entstehung der Arbeit so zu erklären, dass sie, wenn auch aus der Hand eines im Quattrocento thätigen neueren Künstlers, als das Porträt eines antiken Vorbildes gelten dürfte. Dr. H. Thode erinnert in einem kürzlich erschienenen Aufsatze[1]) an die im April 1485 an der Via Appia bei Rom gefundene Leiche eines schönen Mädchens, das innerhalb einer schützenden Hülle so unberührt und unverwest erhalten geblieben war, als ob es eben gestorben sei. Die Vermutung wird wahrscheinlich zu machen gesucht, es könne der Liller Kopf ein Abbild dieser Leiche sein.

Drei noch aus dem Quattrocento stammende Berichte sind es, aus denen Dr. Thode dasjenige zusammenstellt, was er für das Thatsächliche in Betreff der Auffindung dieses Leichnames halten zu dürfen glaubt.

Erstens die Erzählung in dem römischen Tagebuche eines Ungenannten bei Muratori. Am 18. April ist ihr zufolge die Leiche gefunden worden. Viele glaubten in Rom damals, wird gesagt, dass das Mädchen im Jahre 170 gestorben sei. Zweiter Gewährsmann ist Infessura, der jedenfalls am besten unterrichtet sein musste und der die Auffindung umständlicher beschreibt. Während oben das Haar schwarz genannt wurde, hätte das Mädchen, Infessura zufolge, eine goldene Frauenmütze (cufia) getragen und goldene Haare um die Stirn gehabt. Augen und Mund ein wenig geöffnet. Dem Anscheine nach müsse sie 12 bis 13 Jahre alt gewesen sein. Man habe sie für Julia (Tullia?), die Tochter Cicero's gehalten. Den Tag der Entdeckung giebt Infessura nicht an. Als drittes Zeugniss tritt eine Stelle aus Matarazzo's Chronik von Perugia hinzu. Hier werden dem Mädchen blonde Flechten, oder, wie es an anderer Stelle heisst, goldenes Haar beigelegt, von einer grünseidenen Binde zusammengehalten. Ein Epitaph habe besagt: Julia filia Claudi. Dr. Thode nimmt auf diese drei Zeugnisse Folgendes an: am 18. April 1485 sei das, durch eine Inschrift als Julia filia Claudi bestätigte, 12 bis 15jährige Mädchen in einem hermetisch verschlossenen Sarkophage gefunden worden. Ihr Haar sei blond gewesen, denn auch Infessura's goldene Fäden um die Stirn erklärten sich aus Matarazzo's Angabe als Umschreibung für blond. Vielleicht würde die Inschrift, meint Dr. Thode noch, auch das Jahr 170 ergeben, wenn der Sarkophag noch vorhanden wäre. Da, wie Infessurra sage, Künstler von fernher gekommen seien, um das schöne Geschöpf abzubilden, das sie freilich dann nicht mehr über der Erde gefunden hätten, weil der Papst die Leiche in der Stille einzuscharren befohlen

[1]) Mitteilungen des Instituts für österreichische Geschichtsforschung, IV Band, I Heft, S. 75: Die römische Leiche vom Jahre 1485. Ein Beitrag zur Geschichte der Renaissance von Henry Thode.

hatte, so sei nicht unwahrscheinlich, dass die in Rom anwesenden Künstler vor dem zweiten Begräbnisse die Gelegenheit besser benutzt haben könnten. Dr. Thode weist sodann in Bezug auf die blonden Haare darauf hin, dass der Liller Kopf goldig blonde Haarfarbe in lichten feinen, mit dem Pinsel aufgetragenen Farben zeige. Louis Gonse sagt: Les cheveux, dont le temps a bistré les sinuosités et patiné l'émail, sont d'un ton d'or un peu plus foncé.

Nun existiert jedoch ein vierter Bericht über den Fund in einem sofort nach Entdeckung der Leiche geschriebenen Briefe, von Prof. Janitscheck zu Strassburg in einem Bologneser Codex gefunden und 1879 bereits publiziert. Bartolommeo Fonte, der berühmte Florentiner Philologe, befand sich 1485 (in welches Jahr das Erscheinen seiner schönen Persius-Ausgabe fällt) in Rom und gab dem, heute noch durch die Capella Sassetti in S. Trinità zu Florenz bekannten Francesco Sassetti Auskunft über die Auffindung des todten Mädchens, mit einer Sicherheit und Deutlichkeit, welche seine Darstellung als die maſsgebende erscheinen lassen.

„Du verlangst von mir, schreibt er, Mitteilungen über den dieser Tage an der Appischen Strasse aufgefundenen weiblichen Leichnam. Sehr erfreulich, dass Du bei so vielfachen Geschäften noch soviel Interesse am Alterthum nimmst. Ich wünschte Dir mit Worten die Schönheit und den Reiz dieses Körpers aufzeichnen zu können: Niemand würde daran glauben und die Nachwelt uns für Lügner halten, wenn nicht ganz Rom als Zeuge diente. Um der Reihe nach zu erzählen: Arbeiter, die an der via Appia am sechsten Meilensteine vor der Stadt mit dem Aufräumen von Gräbern beschäftigt waren, in denen sie nach Marmor (antiken Statuen?) suchten, stiessen auf eine feste Wölbung von Backstein, zehn Fuss unter der Erde, in der sie einen marmornen Sarkophag fanden. Sie öffneten ihn und es lag, mit dem Gesicht nach unten, eine Leiche darin, von einer zwei Finger dicken wohlriechenden Kruste umgeben, der Sarg ausserdem innen überall mit derselben wohlriechenden Substanz wie mit einer festen Tünche ausgestrichen. Man nahm diese süss duftende Kruste ab und es kam, um von oben anzufangen, ein Antlitz zum Vorschein, etwas bleich, als wäre das Mädchen am selben Tage begraben worden. Das lange schwarze und fest an der Haut sitzende Haar war in einen Knoten gewunden und nach Mädchenart geteilt, umhüllt von einem seidenen Netze mit eingewebten Goldfäden. Die Ohren klein, die Stirn niedrig, die Augenbrauen schwarz, die Augen schön geformt und innen weisslich erscheinend. Die Nase unversehrt und so weich, dass sie sich mit dem Finger hin und her drücken liess. Ihre Lippen waren rötlich blass, die Zähne schneeweiss und klein, die Zunge bis zum Gaumen roth. Wangen, Kinn, Hals und Kehle als lebte sie und athmete. Die Arme unverletzt und, von den Schultern herabhängend, nach jeder Richtung hin beweglich. Die Hände der Länge nach ausgestreckt mit durchsichtigen Nägeln, die so fest anhingen, dass sie von den Fingern nicht abzulösen waren. Brust, Magen und Unterleib, in die Breite flach gedrückt, zogen sich zusammen als die wohlriechende Kruste abgenommen war. Der Nacken, der obere Rücken und die Sitzteile in ihrer natürlichen Lage und schön geformt; von den Hüften bis zu den Füssen herunter Alles schön als lebte sie. Um zu Ende zu kommen: das wunderschöne und edle Mädchen scheint aus der Römischen Blütezeit zu stammen, aber wer sie war und wie sie hiess und wie alt sie war weiss Keiner, da das Grabmal, soweit es sich über der Erde erhob, lange vor unseren Zeiten zerstört wurde und keine Inschrift sichtbar war. Gefunden wurde dieser edle und bewunderungswürdige Leichnam den 14. April 1485, im ersten Jahre des Innocenz, und

zwei Tage darauf wurde er auf Befehl der Conservatoren der Stadt unter grossem Zulaufe des Volkes auf's Capitol getragen.

Rom, den 17. April 1485.[1])

Das also ist geschrieben worden als die Leiche noch auf dem Capitol sichtbar dalag. Das „goldene Haar" erklärt sich aus den in das Netz eingewebten goldenen Fäden. Der Liller Kopf kann schon deshalb also ein Bildniss der jungen Römerin

[1]) Janitscheck, Die Gesellschaft der Renaissance in Italien und die Kunst. 1879. S. 120: Bartholomeus Fontius Francisco Saxetto S.

Petisti a me, Saxette carissime, cadaver ut illum (illud?) femineum, in Appia via nuper inventum, cujus modi esset, tibi significarem. Qua sane in re non solum probo, sed etiam laudo vehementer, studium tuum in tantis occupationibes antiquitatis noscendae percupidum. Sed vellem designare posse scribendo cadaveris hujus formam et venustatem, quae incredibilis videretur fidemque (fideque?) ad posteros caveret (careret?), nisi totam urbem testem haberet. — Nam, ut rem totam ordine tibi aperiam, operarii quidam fundamenta sepulchrorum ad inquirenda marmora ad sextum ab Urbe lapidem in via Appia erudentes (eruderantes?), munitum lateritium arcum humi decem depressum pedes cum evertissent, marmoream capsam adinvenere. Qua aperta, cadaver in faciem cubans, odoro oblitum cortice repertum est digitorum duorum ad crassitudinem; capsa, quae (capsaque?) omnis interior ejusdem (eisdem?) erat odoribus tamque (tamquam?) tectorio quodam circumlita. — Et suave fragranti amoto cortice facies, ut a capite ordinar (ordiar?), erat suppallida ac si eodem puella die sepulta esset. — Capelli (capilli) et longi et nigri cuti tenaciter adhaerentes in nodum torti, comamque in geminam puellari more distincti, reticulo erant ferito (!) (serico?) intertexto auro obvoluti. Aures exiguae, frons brevis, supercilia nigra; decentes oculi albidique intus apparebant. Nasus quidem integer atque adeo mollis, ut digito pressus flecteretur et cederet. Labra erant in rubro pallentia; dentes nives (nivei?) et exigui; lingua tota a palato coccinea. Genas, mentum, collum, jugulum spirantis credas; bracchia integra humeris pendentia, quacunque duceres, sequebantur. Manus in longitudinem patentes, digitique teretes et oblongi cum translucidis unguibus atque adeo haerentes et firmi, ut velli ab internodiis nequirent. Pectus autem ac stomachus venterque in latitudinem coaequabant et odoro amoto cortice conducebant; cervix quidem et renes sedesque statum suum et gratiam obtinebant; coxarum ac feminum, crurumque ac pedum decus viventis faciem praeferebat: ad summam, et formosissima simul et generosissima haec puella florente adhuc Roma urbe apparet. Sed cum insigne monumentum, quod supra terram extabat, multis ante nos saeculis eversum fuerit, nullo titulo apparenti, et nomen et genus et aetas latet hujus tam insignis et admirandi cadaveris, quod XVIII. cal. Maji anno a nativitate Christi quinto et octogesimo supra mille quadringentos, Innocentis (Innocentii?) vero octavi anno pontificatus primo, repertum biduo post delatum est in Capitolium maximo populi concursu jussu conservatorum Urbis.

Vale. Roma XV. cal. Maji 1485.

Das Eingeklammerte, für das ich zum Teil befreundeter Hand zu danken habe, ist von mir zugesetzt, ausgenommen das (!) hinter ferito. Wo von den Fingernägeln die Rede ist, scheint statt haerentes et firmi haerentibus et firmis gelesen werden zu müssen. Man vergleiche dazu Infessura's Angabe: ungulae manuum et pedum firmissimae ac albae. Bei Pectus autem et stomachus etc. scheint coaequabantur, und später conducebantur nötig, wenn nicht etwas ausgelassen ist. Dass diese Teile gleichmässig platt wurden, ist natürlich, da die Leiche auf dem Gesichte lag. Jedenfalls hat Fontius sagen wollen, sie seien, nachdem die Kruste abgehoben wurde, in ihre natürliche Form zurückgekehrt. Renes ist wohl in der Bedeutung des italienischen reni zu verstehen. Sollte das Datum richtig sein? Wenn Fontius nach Florenz schrieb, wäre die Anfrage von dort etwas rasch erfolgt.

Auch die Persius-Ausgabe, die vorn eine Widmung an Lorenzo Medici trägt, ist durch einen Brief am Schlusse dem Francesco Sassetti, als zweitem Theilhaber gleichsam, zugeeignet. Die Malereien Ghirlandajo's in S. Trinità geben das Portrait Sassetti's und gehören ebenfalls in's Jahr 1485. Vasari (Ed. Lem), V, S. 68, Anm. 1.

(der der Name Julia nun auch genommen werden muss) nicht gewesen sein, weil Angabe des ersten Zeugnisses, ihr Haar sei schwarz gewesen, hier bestätigt wird. Auf die Entstehung des Liller Kopfes scheint von dieser Seite her kein Licht zu fallen. Denn wenn auch immerhin möglich wäre, dass einer der in Rom anwesenden Künstler den Kopf modelliert hätte, so fehlt jeder Anhalt, gerade die Liller Büste hier heranzuziehen, bei der Louis Gonse ausserdem mit Recht, wie mir scheint, an ein Mädchen von 15—17 Jahren denkt, während Dr. Thode 13—15 annimmt. Infessura wollte der Leiche nur 12 oder 13 Jahre geben. Die erste Quelle sagt: 15 Jahre, fügt aber hinzu, man wisse nicht, ob es ein Mädchen oder ein Knabe gewesen sei, woraus am besten hervorgeht, wie sehr es sich hier noch um kindliches Alter gehandelt habe.

Dr. Thode hat seinem Aufsatze die Photographie einer Handzeichnung der Albertina beigegeben, welche die Todtenmaske eines jungen Mädchens darstellt. Er glaubt auch diese mit dem an der via Appia gefundenen Leichnam in Verbindung bringen zu dürfen. Dem Anscheine nach stammt die dilettantisch gemachte Zeichnung aus dem 17. Jahrhundert.

HERMAN GRIMM.

DIE GEDICHTE DES MICHELANGELO BUONARROTI IM VATICANISCHEN CODEX.

II.

Die Gedichte Michelangelo's bilden den ersten, bei weitem grösseren Teil der Handschrift. Zunächst ist hier eine Scheidung zu machen zwischen Dichtungen Michelangelo's, die von fremden Händen geschrieben sind (von I a bis XXII a) und solchen, die Michelangelo selber zu Papier gebracht hat (von XXII b an). Diese Trennung muss scharf hervorgehoben werden. Guasti erwähnt nur ganz gelegentlich in seiner Ausgabe, in einzelnen Anmerkungen, was von Michelangelo's eigener, was von eines Schreibers Hand ist. Er konnte nichts davon wissen, da er die vatikanische Handschrift überhaupt nicht gesehen hat und auf die Beobachtungen und Bemerkungen des „römischen Freundes" angewiesen war.[1])

Es sind im Ganzen 58 Kopien von Madrigalen, Sonetten und Epigrammen, bei denen ich vier verschiedene Hände unterscheide: Hand 1 geht von I a bis XIV a;

[1]) Am Ende dieses Aufsatzes finden sich sämmtliche Gedichtanfänge in der Reihenfolge des codex Vaticanus verzeichnet. Ich habe also nicht nötig, jedesmal darauf zu verweisen. Es können nur die Anfänge gegeben werden, denn ein Abdruck der ganzen Handschrift oder — soll Jeder in die Lage gesetzt sein, mich nachzuprüfen — ein genaues Facsimile derselben dürfte zu viel Raum beanspruchen und einen doch immerhin nur relativen Werth haben, so lange die codices des Archivio Buonarroti unzugänglich sind. Die Gedichtanfänge werden folgen.

von „Il mio refugio, e 'l mio ultimo scampo" (Guasti pag. 45) bis „Beati uoi, che su nel ciel godete" (Guasti pag. 40). Der Kopist macht das Ende seiner Arbeit auch äusserlich durch einen grösseren, freien Raum und ein unter die letzte Kopie (No. 35 pag. XIV a) gesetztes *Τέλος* kenntlich. Trotzdem ist ihm noch das nächste Gedicht auf XIV b, No. 36: „Mentre ch' al tempo la mia uita fugge" (Guasti pag. 131) zuzuschreiben. Dass diese 36 Gedichte von der Hand ein und desselben Kopisten herrühren, beweisen die gleiche Tinte, das gleiche Papier und vor allem der gleiche Schriftcharakter. Der Schreiber verändert, man könnte sagen, modernisiert Michelangelo's Schrift durch den Gebrauch von Interpunktion, Accenten, Apostrophen etc., Lesezeichen, die Michelangelo nur selten und ganz unregelmässig anwendet. Er trennt Worte, die der Meister in einem Zuge fortgeschrieben hat. Das florentinische „ch" gibt er meistens auf und setzt dafür „c": z. B. con, alcun; hat dagegen mit Michelangelo anchor, lachryme. Im Gegensatz aber zu diesem gebraucht er das „h" zu Anfang der Worte: l'hora, all'hor, ogni'hor, com'hor; hara = avrà, harete = avrete. Er schreibt stets occhi, occhio, für das michelangeleske ochio, ochio; gelegentlich findet sich die Abbreviatur „nõ" = non, die Michelangelo — doch nicht durchgehend — vorzieht. Ausser dem anlautenden h, das dieser Schreiber besonders liebt, gebraucht er das „u" stets für Vokal und Halbvokal (v), hat das r nur in dieser Form: „r" für „ꝛ"; im Auslaut ferner oft „j" statt „i" (tardj z. B.), Eigentümlichkeiten, die ihm mit Michelangelo gemeinsam sind. Alle die hier angeführten Einzelheiten, die sich noch vermehren liessen, genügen völlig, diesen Kopisten von den übrigen zu scheiden. Auch das nach „*Τέλος*" folgende Gedicht No. 36 mit kleineren, schnell niedergeschriebenen Schriftzügen weist dieselben Merkmale auf.

Mit Sonett No. 37 Vers 1: „Dal ciel discese et col mortal' suo poi" etc. (Guasti pag. 153) beginnt eine zweite Hand, welche bis zu Vers 11 desselben Gedichtes: „che ſolo á giustj manca di salute" geht (XIV b). Die höchst gleichmässige und gerade Schrift von schönem Aussehen mit den vielen kleinen Sonderbarkeiten im Detail: ꝛ sehr häufig neben r, was selten ist; hebbe — also „h" im Anlaut; giustj — also j im Auslaut neben i; die Abbreviatur des „n": co'raggi, co'templar; die durchgehende Verwendung von Apostrophen und die Interpunktion etc. lassen in Luigi del Riccio den Schreiber und somit den zweiten Kopisten erkennen. Bekannt ist ja der intime Verkehr zwischen Michelangelo und Luigi del Riccio; oftmals hatte dieser für den alternden Künstler die Korrespondenz geführt. Unter den Originalbriefen, die ich jüngst im Archivio Buonarroti kollationiren durfte, befinden sich einige von Luigi's Hand,[1]) die Michelangelo teils nur mit seinem Namen, teils mit kurzen Zusätzen versah. Auch mit den Poesien des Meisters hatte Luigi del Riccio zu tun. So sandte ihm Michelangelo eine Zeit lang fast täglich Epigramme auf den Tod des Cecchin Bracci, ferner Madrigale und Sonette zu; oftmals hat er von Michelangelo Gedichte erhalten, an die er, weil er „spirito di poesia" hätte, die letzte Feile legen sollte (cfr. Guasti pag. 129: m'abreviate e rachonciate uno die questi madrigali). Guasti führt unter den codices der Gedichte Michelangelo's einen von der Hand Luigi's del Riccio geschriebenen auf. Diesen codex „Riccio" (Guasti pag. LVI) konnte ich bis jetzt im Archivio Buonarroti noch nicht untersuchen; es ist darum die Frage, in welchem Verhältniss derselbe zum codex Vaticanus, bezüglich zu diesen Kopien steht, eine noch offene. Luigi del

[1]) Z. B. der Brief Michelangelo's an Lionardo nipote vom 9. Jan. 1546 (Mil. p. 186).

Riccio starb Ende des Jahres 1546; und dies gibt uns eine Zeitgrenze für die Entstehungszeit der vorliegenden Kopien.

Mit Vers 12 des Gedichtes No. 37, auf XVa.: „Fusſi 'io pur lui ch'a tal fortuna nato" beginnt ein dritter Kopist, welcher ausser dem Ende dieses Sonettes noch die Gedichte No. 38—40, bis „Spargendo l'senso il troppo ardor cocente" auf XVb. f. (Guasti p. 82) geschrieben hat. Die Schrift ist sehr schön, mehr gemalt und etwas schräg; die einzelnen Buchstaben sind geschwungen und wenig untereinander vermittelt, fast paarweise. Lesezeichen sind vorhanden, doch in geringerem Maſse als bei den beiden ersten Kopisten. Während Accente völlig fehlen, sind das Zeichen des Apostrophes, das „**h**" im Anlaut, das „**r**" und „**et**" beliebt und regelmässig angewendet.

Diese 40 Kopien gehören wohl alle in eine Abfassungszeit; sie haben sämmtlich links am Rande eine durchlaufende Zählung (von 1—40), deren Urheber unbekannt ist. Vielleicht rührt sie von dem Anordner der ganzen Handschrift her, vielleicht auch von einem der Kopisten. Ich neige mich zur letzteren Möglichkeit und glaube, dass vielleicht Luigi del Riccio, der das Ganze gewissermaſsen überwachte, die 40 ersten Gedichte mit Zahlen versehen hat. Ich glaube dies um so mehr, als die folgenden Ziffern eine andere Hand verraten. Zu bemerken ist noch, dass Kopist 1 und 2 regelmässig bei jedem Gedicht Mad(rigal) und Son(ett) als Ueberschrift hinzugesetzt haben, was beim dritten Schreiber fehlt.

Mit Seite XVIa.: „Perch̄ troppo moleſta" (Guasti p. 29) beginnt eine vierte Hand, die bis zum Ende der Kopien, d. h. bis XXIIa zu verfolgen ist. Dieselbe kennzeichnet sich durch dicke Tinte und schräge Schrift. Als Einzelheiten notiere ich u. a.: die fast durchgehende Abbreviatur für che = ch̄; vra' = vostra; no' = non; auch andere Abbreviaturen des „n" z. B.: lamēto; añj = anni; doña = donna; raccõcia = racconcia; vengõ = vengon; n'hariẽ = n' avrebbono etc.; ꝟ = et, neben e und et; stets r. Wie Michelangelo schreibt er **ochio** statt **occhio**. Michelangelo's Einfluss ist auch daran kenntlich, dass er einzelne Worte zusammenzieht z. B. aquel; alfreddo etc. Der Kopist hat ferner die Eigenthümlichkeit, im Satz grosse Anfangsbuchstaben anzuwenden; auch liebt er Interpunktion und andere Lesezeichen.

Wie die ersten 40 Kopien haben auch diese 18 Gedichte der vierten Hand links am Rande eine durchgehende, von der früheren jedoch verschiedene Numerierung. Sie beginnt mit der Zahl 72, von der jedoch nur die 2 noch vorhanden ist; die 7 von No. 72 sowie von No. 73 wurden beim Einbinden der Handschrift abgeschnitten. Erst von No. 74 an sind die Zahlen unversehrt, wenn auch öfters durch die Papierstreifen des Randes verklebt, und reichen bis No. 89, dem Ende der Kopien fremder Hand.

Schon die fortlaufende Zählung der beiden Gruppen von 40 und 18 Gedichten deutet auf eine zusammenhängende Masse von Kopien, die von verschiedenen Schreibern gefertigt, von Luigi del Riccio vielleicht numeriert wurde, und deren Zwischengedichte, von No. 40—72, (bis jetzt wenigstens) verloren gegangen sind. Aus verschiedenen Gründen glaube ich auch für diese 18 Gedichte (72—89) ein und dieselbe Abfassungszeit (bis zum Todesjahr Luigi's del Riccio) annehmen zu müssen, wie für die 40 ersten Kopien. Zunächst führt zu dieser Annahme eben der Umstand einer durchgehenden Zählung, die bei den Originalen fehlt; sodann haben alle Kopisten gleiches Papier benutzt; ferner findet sich eine kontinuierliche Numerierung der Blätter mit ganz kleinen, arabischen Ziffern rechts oben am Rande, die diese Gruppen als zusammengehörig bezeichnet, obwohl ich auch deren Verfasser nicht eruieren kann. Eine Vergleichung der arabischen Ziffern von Blättern wie von Gedichten lässt sich auch nicht durchführen,

da die Blattnummern beim Zusammenheften der einzelnen Papiere theils verstümmelt, theils verklebt worden sind. Allen diesen, rein äusserlichen Gründen ist ja natürlich nur eine bedingte Beweiskraft zuzuschreiben, doch, glaube ich, spricht eine grosse Wahrscheinlichkeit für die Richtigkeit meiner Annahme. Ich behaupte also, dass auf Michelangelo's Anordnung diese 4 verschiedenen Arten von Kopien entstanden und etwa bis zum Tode Luigi's del Riccio vollendet worden sind. Auf Anordnung von Michelangelo! Wir dürfen als ziemlich wahrscheinlich annehmen, dass der Meister die Absicht gehabt hat, seine Poesien der Oeffentlichkeit zu übergeben. Es sei mir gestattet, in der Anmerkung[1]) einiges mitzutheilen, was mir auf diesen Plan, der dann nicht zur Ausführung gelangte, zu deuten scheint. Im Verlaufe dieser Arbeit wird sich ohnehin Verschiedenes darauf Bezügliche ergeben.

Es könnte aber zweifelhaft erscheinen, ob unsere Kopien überhaupt zu Michelangelo's Lebzeiten entstanden seien, was wir bisher stillschweigend angenommen haben. Den Beweis dafür liefern die Korrekturen, die er selbst zu einzelnen Kopien hinzugesetzt hat; in geringerem Mafse bei der ersten Gruppe, häufiger bei den 18 Gedichten des vierten Kopisten, der überhaupt schneller und flüchtiger gearbeitet hat. Korrekturen von Michelangelo's Hand finden sich bei folgenden Nummern: Gedicht

---

[1]) Direkte Zeugnisse für eine Publikation der Gedichte Michelangelo's, sei es als Manuskript, sei es vermittelst des Druckes durch den Künstler selbst, oder in seinem Auftrag, kann ich, wenigstens bis jetzt, nicht angeben. Sie werden sich vielleicht auch nicht beibringen lassen. Um so mehr sprechen indirekte dafür. Nämlich: Als ich jüngst im Archivio Buonarroti die sog. Epigrammi und Epitaffi mit denen in Guasti's Ausgabe verglich, fand ich, dass die meisten derselben ebenso wie die vaticanischen Kopien mit Zahlen, aber von Michelangelo's Hand versehen waren. Dieselbe Absicht scheint mir hier zu Grunde zu liegen. Sodann die Kopien im codex Vaticanus selbst! Für wen hätte wohl Michelangelo diese grosse Anzahl numerierter, in einer Continuität fortgeschriebener Kopien anfertigen lassen, wenn nicht für das Publikum? Für einen Freund? Einen solchen vertrauten Freund besass Michelangelo damals nicht. Vittoria Colonna, mit der er nach Vasari infiniti, eine bedeutende Anzahl Gedichte gewechselt hatte, war gestorben. Die Poesien dieser Frau waren durch ganz Italien verbreitet; ich erwähnte bereits das libretto mit 143 Sonetten, welche Michelangelo eigenhändig kopierte. Gerade dieses Beispiel mochte den Künstler, dessen Dichtungen gleichfalls in weiten Kreisen bekannt waren, zur Herstellung einer Sammlung mit einem authentischen Text bestimmen. Nicht minder könnten ihm jene Lezione Varchi's vom 7. März 1546, ferner das Zureden seiner Freunde den Gedanken der Publikation nahe gelegt haben. Da liess denn Michelangelo die Abschriften anfertigen, die uns teils im Vaticanus, teils im codex Riccio erhalten sind, und die der Künstler mit Korrekturen versah. Doch wurde das Unternehmen nicht zu Ende geführt: Nahestehende Freunde, zwar nur Gehilfen, wurden Michelangelo durch den Tod entrissen; er selber ein alter Mann; dazu die alte republikanische Freiheit von Florenz auf ewig dahin; die geistige Freiheit, die reformatorische Bewegung in Italien unterdrückt oder noch grausam verfolgt; vor allem Vittoria Colonna war gestorben; da geriet denn die Arbeit immer mehr ins Stocken und hörte zuletzt ganz auf.

Dass viele Gedichte Michelangelo's weit verbreitet waren, dafür haben wir mannigfache Zeugnisse: Varchi erwähnt in seiner Lezione: tutte le sue (di Michelangelo) composizioni (a. a. O. pag. CII), was für die Datierung derselben benutzt werden kann. Ich finde in der Lezione im Ganzen 27 Madrigale, Sonnette und Fragmente citiert; es werden ihm aber wohl noch mehr bekannt gewesen sein. Condivi spricht gleichfalls von: suoi sonetti, che danno buonissimo saggio della grande invenzione e giudizio suo (also 1550—1553). Bekannt mochten ferner die Gedichte sein, die Michelangelo an seine Freunde: Luigi del Riccio, Donato Gianotti und besonders an Vasari u. a. m. gerichtet hatte. Diese mögen sie ihren Freunden mitgeteilt und so für ihre Verbreitung gesorgt haben.

No. 3 für Vers 12 (Guasti p. 78): „Di questo sol, che puoi, che no' è teco" hat Michelangelo unter den Text geschrieben: „di questo nõ poter che no ne teco"; für den letzten Vers von No. 4 (Guasti p. 99: „Che doue piu si perde piu s'impara" darunter von Michelangelo: „Casſai a quista chi perdendo impara" — eine mit dem Original auf XL a übereinstimmende Korrektur. Im Gedicht No. 14 (Guasti pag. 97) ist Vers 17: „Et se pur bella al mio mal maggior siete" unterstrichen; und dafür steht unter dem Text: „Et se piu bella al maggior mio mal siete"; beides rührt (schon des et wegen) vom Kopisten her, nicht von Michelangelo, wie Guasti (pag. 97) bemerkt. Ob auch das „Caro" über dem: „Grato m'è 'lsonno etc." in No. 17 (Guasti pag. 3) Korrektur des Schreibers ist, kann ich nicht entscheiden. Das „Unico" am Rande von No. 18 (Guasti pag. 194) für das unterstrichene „Un dico" (Vers 5) ist gleichfalls Korrektur des Kopisten. In No. 20 (Guasti pag. 203) lautet Vers 4: „Contro al solar suo luminoso acceso"; acceso ist unterstrichen, und „gioco" darüber vom Kopisten gesetzt. Guasti sagt davon nichts. — Bei No. 24 Vers 2 (Guasti p. 81): „Che' 'n alcun' altro torni" bin ich unentschieden, ob dies von Michelangelo oder von dem Schreiber herrührt. Guasti nimmt das erstere an, doch sprechen grade die Apostrophe und die Form des „ch" dagegen. No. 26 Vers 3 (Guasti p. 63): „La lo potesse lasciar onde ei si muoue"; unter dem Text: „ Laſciar la lo potessj onde ei ſimuoue". Guasti schreibt (p. 64): L'autore di propria mano riscrisse l'altro che si legge sopra (d. h. dieses unter dem Text befindliche Lasciar etc.). Dabei ist es zweifelhaft, wer dieser Autor sei, ob Michelangelo als Autor des Gedichtes, ob der Kopist als Autor der Kopie oder endlich der Autor der Korrektur; denn das sind verschiedene Personen. Weder von Michelangelo noch von dem ersten Kopisten rührt die Lesart her, wohl aber möchte ich die korrigierende Hand des Luigi del Riccio darin erkennen. Beim Gedicht No. 31 (Guasti p. 51) hat Michelangelo zweimal korrigiert: Einmal Vers 5 innerhalb des Textes; „Talche ancidermi amore" mit übergesetztem „a ferir mi" für ancidermi; sodann für die letzte Zeile: „Pero rendimi a me se uuoi ch'io mora" unterhalb des Textes: „de rẽ dima me steſso accio chi mora". Bei der ersten Korrektur setzt Guasti richtig (pag. 51): Michelangelo di propria mano soscrisse „aferirmi"; bei der letzten, die erst recht von ihm herrührt: „[V. di mano dell'Autore]". Man fragt vergeblich nach dem Warum? No. 36 (Guasti pag. 131) Vers 5: das übergeschriebene „rugge" vielleicht von Michelangelo's Hand. — No. 77 (Guasti pag. 137) bessert Michelangelo für die beiden letzten, ausgestrichenen Reihen:

sõ desser bructo e pur me grã uẽ tura
si uinco a far la bella lanatura

(nicht **S'io** und **si** bella wie Guasti pag. 137 hat; farla bella la natura schreibt auch Michelangelo giovane in seiner Ausgabe der Gedichte). Die ganze untere Hälfte von No. 80 (Guasti pag. 67) hat Michelangelo mit Interlinearkorrekturen versehen. — No. 82 (Guasti pag. 169) setzte er für die letzte Zeile: „pagar possa del suo chi e mortale" — „pagar del suo puo gia chi e mortale". Guasti schreibt (pag. 169) diese Lesart wieder dem unbekannten l'autore zu, worunter er hier doch wohl Michelangelo zu verstehen scheint.

Fassen wir noch einmal kurz zusammen, was bei der Betrachtung der ersten Abtheilung der Gedichte in der vatikanischen Handschrift sich als wahrscheinlich herausgestellt hat, so gelangen wir zu folgendem Resultate: Bei Lebzeiten Michelangelo's und auf seine Veranlassung hin ist eine (unbestimmte?) Anzahl seiner Gedichte behufs Herstellung eines authentischen, für die Veröffentlichung bestimmten Textes kopiert

worden. Die uns vorliegenden, ersten 56 Gedichte der Handschrift sind sämmtlich Abschriften, die diesem Zwecke dienten. Dieselben sind von vier verschiedenen Kopisten verfertigt worden, welche alle unter den Augen des Meisters nacheinander, doch immerhin zu einer Zeit, gearbeitet haben. Als Grenze der Abfassung nahmen wir die Zeit um 1546 an, das Todesjahr des Luigi del Riccio, welcher bei der Arbeit überhaupt die obere Leitung hatte. Doch konnten wir andrerseits die korrigierende Hand Michelangelo's bei einigen Kopien konstatieren. Mit Luigi's Tod ist das Unternehmen sistiert.

III.

Wir betrachten nunmehr die Gedichte, welche Michelangelo mit eigener Hand niedergeschrieben hat. Dieselben beginnen mit dem Madrigal auf XXII b (Guasti p. 105): „p̡ quel che di fuor donna diuo ueggio." Dasselbe trägt oben links die Zahl 90, ganz klein und zierlich geschrieben, und dokumentiert sich schon dadurch als eine Fortsetzung der Kopien. Man muss eben annehmen, dass Michelangelo, nachdem der vierte Schreiber aufgehört hatte, die Arbeit desselben eine Zeitlang fortgesetzt und dieses Gedicht gleichsam als Kopie niedergeschrieben hat. Viele Gründe sprechen dafür: Zuerst die beigesetzte Nummer 90; sodann der Umstand, dass das Gedicht auf der Rückseite der Kopie No. 89 steht; ferner setzt die zwar kleine, aber höchst regelmässige, feste, doch etwas dicke Schrift, ohne Verschreibungen, Korrecturen und Lesarten eine erste Redaktion voraus. Nicht zu übersehen ist, dass dies Gedicht noch dreimal im codex vaticanus vorhanden ist, worauf ich noch zurückkommen werde. Das Gedicht No. 90 bildet somit gleichsam den Uebergang von den fremden Kopien zu den Autographen.

Auch diese Autographen Michelangelo's erweisen sich teils als Kopien und Reinschriften, teils zeigen sie noch ein früheres Stadium der Entwicklung, sind erste Redaktionen, Umarbeitungen etc. Einige Gedichte ferner kommen nur einmal, andere wieder in mehreren Versionen vor. Ich verzichte darauf, eine strenge Scheidung durchzuführen, und will zunächst eine Gruppe von Gedichten besonders betrachten, die auch äusserlich als solche durch Zahlen unterhalb des Textes kenntlich gemacht wird: die Gedichte von XXVII a bis XLI b; 32 an der Zahl resp. 33, wenn man den Anfang des durchstrichenen Gedichtes auf XXVIII b: „Veggio co be uostro chi ũ dolce lume" (Guasti p. 188) hinzurechnet. Aus der Zusammenstellung am Ende dieser Arbeit kann man die Aufeinanderfolge der Zahlen erkennen. Man wird dabei wahrnehmen, dass dieselben, scheinbar durcheinander, dennoch ursprünglich wohl geordnet, zur Numerierung einer besonderen, abgeschlossenen Gruppe gedient haben. Beim Einbinden des codex wurde auf die Zahlenfolge keine Rücksicht genommen; daher die Unordnung. Die Abteilung beginnt mit dem Gedicht No. 6 (XXXIX a Guasti p. 223): „Sol pur col foco il fabbro il ferro stende" und geht bis No. 39 auf (XXXII a Guasti p. 38): „Sol duna pietra uiua". Die Anfangsgedichte (von 1—6 excl.) fehlen, ebenso No. 11 [1]) und No. 31; auch ist es, wenigstens bis jetzt, unmöglich zu ermitteln, wie viele

[1]) No. 11 fehlt, wenn man nicht den ausgestrichenen Anfang von: „Veggio co be uostro chi etc." (Guasti p. 188) oberhalb des Sonettes No. 12 als No. 11 gelten lassen will.

Gedichte die ganze Abteilung umfasste, wie viele Nummern also hinter No. 39 noch folgten.

Die Zahlen unterhalb des Textes stehen in keinem Zusammenhang mit denen der Kopien fremder Hand; wohl aber entsprechen fremde Abschriften einzelnen Gedichten dieser Gruppe. Nämlich: No. 32 entspricht der fremden Kopie No. 2; No. 33 = Kopie No. 3; No. 34 = Kopie No. 4; No. 14 = Kopie No. 8; No. 25 = Kopie No. 12; No. 24 = Kopie No. 15; Veggio co be etc. = Kopie No. 19; No. 21 = Kopie No. 23; No. 26 = Kopie No. 80; No. 6 = Kopie No. 87; No. 31 = Kopie No. 90 (die beiden letzteren von Michelangelo). Auch mit den späteren Originalgedichten stimmen viele Nummern der Gruppe überein. Ich notiere: XLIII a, LIII b, LIV a = No. 15; XLV b, LXXXV b = No. 10; LI b, LXIV a, LXVI a, LXVIII a = No. 20; LVI a, b = No. 9; LXII a, LXXXVI a = No. 38; LXIII b, LXXIII b = No. 31; LXV a = No. 7; LXXIII a, LXXIV b = No. 18; LXXXV b = No. 24; LXXXVIII b, XCIII b = No. 29; XCIX b = No. 36. Meistentheils sind es mehrere Textversionen, deren eine dem betreffenden Gedicht in der Gruppe zu Grunde liegt. Für die nur einmal vorkommenden Dichtungen werden wohl noch die anderen codices des archivio Buonarroti die entsprechenden Vorlagen liefern. Wenn ich oben die Uebereinstimmung mehrerer Originale der Gruppe mit vorhergehenden oder folgenden Gedichten der Handschrift hervorhob, so sollte damit nicht die absolute Gleichheit der Versionen behauptet werden. Im Gegentheil liegen häufig ganz verschiedene Originaltexte zu Grunde, ein Punkt, den ich noch behandeln werde.

Durch das bisher Gesagte sind Stellung und Bedeutung der vorliegenden Nummerngruppen schon genügend gekennzeichnet. Auch diese 32 Originaltexte können wie Gedicht No. 90 als Kopien gelten, die Michelangelo wahrscheinlich zum Zweck der Edition allmählich, doch in nicht zu langer Zeit angefertigt hat. Diese Annahme stützen viele Gründe: Zunächst ist die Schrift der meisten Gedichte dieser Gruppe eine höchst gleichmässige, feste, mit geringen Verbesserungen und Verschreibungen, was auf eine gemeinsame Abfassungszeit deutet; sodann kommen das der Farbe[1]) und Masse nach wohl gleiche Papier und dieselbe Tinte in Betracht. Ferner ist nicht zu übersehen, dass alle 32 Gedichte auf beiden Seiten der Blätter ebenso wie die fremden Kopien gleichmässig fortgeschrieben sind, im Gegensatz zu der sonstigen Praxis Michelangelo's der bei einem ersten Entwurf das, was ihn bewegte, auf das nächste, beste Stück Papier, wo er Platz fand, niederschrieb. Gerade diese Kontinuität gibt einen Grund mehr, hier Kopien einer gleichen Abfassungszeit zu sehen; es sind dies eben Reinschriften von Michelangelo's Hand. Zuletzt ist ganz besonders beweisend die Numerierung, die alle 32 Texte zu einer Abteilung zusammenfasst. Wer hat diese hinzugefügt? Vor allem ist klar, dass dieselbe alt ist, älter als die römischen Blattziffern. Die Farbe der Tinte ist gelb und verblasst; die Zahlen sind mit grosser Schnelligkeit hingemalt, die ersten noch klein und in dünnen Strichen, die letzten, etwa von 20 an, gross und sehr dick. Die Feder versagte öfters dabei. Ich bin der

[1]) Viele Blätter haben verschiedene Wasserzeichen, gehören also zu verschiedenen Sorten Papier. Ich versuchte innerhalb dieser 32 Gedichte Gruppen nach dem Wasserzeichen, nach der Farbe des Papiers etc. zu unterscheiden. So erschien mir z. B. das Papier von XXXIII ganz hell und weisslicher als die übrigen Blätter; Blatt XXIII und XXVIII schienen zusammenzugehören, ebenso Blatt XXXIV, V, VI. Dann wieder hielt ich das Papier aller 32 Gedichte für dasselbe, so dass ich bei der Leichtigkeit, gerade in dieser Hinsicht zu irren, auf eine genauere Scheidung lieber verzichten will.

Meinung, dass diese Zahlen nicht von Michelangelo herrühren, sondern schreibe auch sie dem Luigi del Riccio zu. Dafür sprechen einige Thatsachen: So befindet sich unterhalb des Gedichtes No. 8, XXXIII b (Guasti p. 162): „Apena prima aperti gliuiddio" die Unterschrift: „Cechin bracci amato da luigi del riccio" mit anderen Schriftzügen als die im Text. Dieselben ähneln ausserordentlich der Schreibweise des Luigi del Riccio, obwohl allerdings die Haupteigentümlichkeiten bei den wenigen Buchstaben nicht vorkommen. Dennoch weise ich diese Notiz sowohl inhaltlich wie formell Riccio zu. Dies aber zugegeben, müssen auch die übrigen Zahlen von Luigi stammen. Ausserdem finden sich in den Gedichten 14 und 15 (XL b und XLI a Guasti p. 181 und p. 224) Lesezeichen (in No. 14 zweimal) und orthographische Korrecturen, die, gleichfalls Luigi's Hand verratend, Michelangelo völlig fern liegen: „a" (er hat) und „ora" haben über sich ein h; zu „e" ein Accent. Aus alledem schliesse ich, dass gleichzeitig mit den Kopien fremder Hand oder kurz nach ihrer Entstehung Michelangelo eine Anzahl seiner Poesien kopiert hat behufs einer Veröffentlichung, sei es als Manuscript, sei es im Druck. Luigi del Riccio, der dieselbe besorgen sollte, versah sowohl die fremden wie Michelangelo's eigene (oder nur die letzten?) Kopien mit orthographischen Aenderungen und mit einer Numerierung. Somit wären auch diese 32 Kopien in's Ende des Jahres 1546 (Tod Luigi's) oder 1547 (Tod der Vittoria Colonna) zu setzen. Ich kann zwar zur Zeit eine genauere Datierung aller Gedichte noch nicht durchführen, unternehme hier auch nicht den Versuch dazu, weil dies einerseits aus dem Rahmen einer einfachen Beschreibung der vaticanischen Handschrift herausfallen würde, andrerseits die sämmtlichen Gedichte und Briefe Michelangelo's zu Rathe gezogen werden müssten, deren Prüfung im archivio Buonarroti mir zur Zeit noch nicht gestattet ist; ich weise aber kurz darauf hin, 1) dass das Gedicht No. 8 mit der oben citierten Unterschrift an Luigi del Riccio gerichtet ist, 2) dass mehrere Gedichte auf Vittoria Colonna gehen: XXIX a, b; XXX a, b; XXXI a, b; XXXVII a, b; u. a. m., von denen No. 36 (auf XXXVII a) die Ueberschrift: „ala marchesa di pescara" trägt. Somit ist also eine Zeitgrenze gefunden, und auch sonst wüsste ich nichts anzugeben, was in dieser Gruppe inhaltlich gegen diesen Termin spräche.

Den numerierten Gedichten, Autographen wie fremden Kopien, die sich alle als letzte Redaktionen erwiesen, steht die grosse Masse der nicht numerierten Poesien gegenüber. Auch hier begegnen wir noch ersten und letzten Niederschriften. Dabei wird deutlich, wie Michelangelo bei der Abfassung seiner Gedichte verfahren ist. Zuerst bringt er auf einen Wurf Gedanken und Stimmungen zu Papier. Bisweilen genügt das so entstandende Gedicht sofort; bisweilen ringt er mit dem Ausdruck, bessert, streicht aus und bessert wieder, um das Geschriebene von neuem umzuschmelzen. Oft verwirft er das Ganze und setzt an dessen Stelle ein ganz neues Gedicht. Ein grosser Theil der uns vorliegenden Autographen lässt uns diesen Entwicklungsgang verfolgen.

Die ersten Niederschriften sind ausser an den Verbesserungen noch an vielen anderen, äusseren Merkmalen kenntlich. Zunächst kommt auch hier wieder die Schrift in Betracht. Einige Gedichte sind flüchtig hingeworfen z. B. LXXIV a, (Guasti p. 247) in schiefen Linien, mit fast umliegenden Buchstaben, auf ein Blatt geschrieben, das eine Zeichnung: „eine Hand mit einem Buch" trägt. Von derselben Art ist die Schrift von LXXXIII b (Guasti pag. 110; das Gedicht: „mētre ibeglio chi giri" ist auf XCIII b (Guasti p. 116) neben die Bleistiftzeichnung eines Schenkels, ganz schräg und flüchtig

geschrieben. XCVI a (Guasti pag. 136) „la nuoua beita duna" hat grosse, flüchtige Buchstaben mit Zwischenkorrecturen von kleiner, blasser Schrift.

Andere Gedichte wieder haben eine wahre Prachthandschrift z. B. LIII b; LIV a (Guasti p. 224 f.; die Korrekturen sind auch hier mit einer kleinen, total verblassten, fast unleserlichen Schrift zwischen die Zeilen gesetzt). Einigen Gedichten meint man anzusehen, dass des Meisters Hand soeben Meissel und Hammer geführt habe. Von der Arbeit hinweg hat er die Feder ergriffen und malt schwerfällig und mit widerstrebendem Kiel die Buchstaben hin. So LVI a (Guasti p. 171): „Da che cō cecto alarte ĩ tera e diua", auf grobem Papier, sehr weitläufig. LXXII a (Guasti p. 220): „passa per glio chi alcore inũ momẽto"; einzelne Buchstaben wie das n und m etwas zitterig. LXXXVII a (Guasti p. 164): „Al zuchero ala mula ale cãdele", auf schmutzig gelbem Papier, lapidar und dick hingemalt; man vermuthet kaum, dass dies eine Feder geschrieben habe. Auf der Rückseite steht jener Brief vom Jahre 1554/1555 von demselben Schriftcharakter, wodurch also die Zusammengehörigkeit beider erwiesen ist. Von derselben späten Zeit und Manier ist LXXXIX a (Guasti 242): „Sauiẽ che spes ſo ilgrã desir promecta" nebst den Umbildungen auf XC b — LXXVI a (Guasti p. 237): „Di morte certo manō gia dellora" (kommt nur einmal in der Handschrift vor) ist von einer sehr dünnen, langgezogenen, schnörkelhaften Schrift und gehört in dieselbe Zeit.

Doch nicht durch die Schriftzüge allein dokumentieren sich die Urversionen. Auch die Tinte ist in einigen Fällen massgebend. So sind mehrere Gedichte durch die Handschrift zerstreut, die mit der allerblässesten, fast wässrigen Tinte niedergeschrieben sind, voller Korrekturen und Aenderungen; auch einige Reinschriften zeigen dieselbe Tinte z. B. XLII a, b; LI a (Reinschrift); LII a; LVII a — LIX b; LX a, b; LXI b; LXII; LXXX a — LXXXI; III; IV; etc. Alles Gedichte an Vittoria Colonna, die so eine besondere Gruppe bilden.

Häufig ergriff Michelangelo das erste beste Schreibmaterial, um seine dichterischen Entwürfe zu fixieren. Daher erscheinen die Urversionen oft auf grobes, gelbes Papier gesetzt; auf fliegende Blätter und Zettel, deren eine Seite nur beschrieben ist; ferner auf Stücke Papier, deren andere Seiten bereits Skizzen und Entwürfe, oder ganze oder angefangene Gedichte und Briefe tragen. Z. B. LXXIV a; LXXXVIII a; XCII a; XCVII b. etc. Oft hat Michelangelo an dem verkehrten Ende des Blattes angefangen; LXXXVI a, b bisweilen hat er der Länge der Seite nach, vom unteren zum oberen Rande XCI b oder umgekehrt LXXXVII b geschrieben, bisweilen von rechts nach links neben einem Gedicht von oben nach unten LXXXV b; kurz überall, wo Platz war.

Die Urversionen, durch die ganze Handschrift zerstreut, wechseln mit jenen Gedichten ab, die gleichfalls von Michelangelo's Hand niedergeschrieben. den bereits erörterten Eigenschaften zufolge sich als eigene Reinschriften oder letzte Redaktionen dokumentieren. Sie können aus verschiedenen Gründen entstanden sein. Einmal mochte der Künstler nach den vielfachen Verbesserungen und Umänderungen selber einen reinen Text besitzen wollen. Auf diese Weise scheint mir No. LIX a (Guasti p. 31): „per nō ſapere ari pigliar da tãti" entstanden zu sein mit einigen wenigen Korrekturen. Die eine oder andere Umarbeitung von: „Giunto e gial corso della uita mia" mag gleichfalls diesem Zweck gedient haben; ebenso LXXIX a (Guasti p. 219): „Venne nō so bẽ donde ma di fora" etc. Sodann wurden Reinschriften nötig, wenn Michelangelo Gedichte an befreundete Personen senden wollte. Hierher gehört die Fassung des „giunto e gial corso etc.", die an Vasari ging (vita di MA. p. 246); hierher auch die Gedichte

an Vittoria Colonna, von denen einige den Vermerk: „mandato“ tragen; XLII b (Guasti p. 101): „Come portato ogia piu tempo ĩseno“; XLV b (Guasti p. 175): „Cho messer donna puo quel che neuede“; LII a (Guasti p. 44): „Quãtũche sie che la belta diuina“ etc. Ein dritter Grund muss auch hier der Wunsch des Künstlers sein, seine Gedichte herauszugeben. Die Reinschriften dieser Art stehen dann mit den Kopien eigener wie fremder Hand auf derselben Stufe. Dahin rechne ich z. B. XLIX a, b (Guasti p. 97 und 218): „Quante piu par chelmie mal maggior ſẽta“ und „per ritorna la dõde uenne fora“, wo Lesezeichen, Accente, das h in derselben Manier wie bei Kopie 14 und 15 hinzugesetzt sind; ferner pag. L b (Guasti p. 81 u. 72, wo sich zwei Gedichte, durch einen Strich getrennt, befinden: „Se lalma e uer dal suo corpo disciolta“ und „Credo ꝑ cãcor forse“ etc. Es müsste die Sorgfalt dessen, der die Gedichte Michelangelo's neu herauszugeben beabsichtigt, in erster Linie darauf gerichtet sein, die Gruppe aller der Gedichte, deren Veröffentlichung bezweckt war, auszuscheiden und besonders zu behandeln. Zu untersuchen wäre, ob vielleicht ein Princip, und welches, bei der Anordnung derselben gewaltet hat. Eine solche Arbeit, allein eines Michelangelo würdig, ist aber erst möglich, wenn alle Gedichte des Archivio Buonarroti der freien Benutzung zugänglich sind.

FLORENZ, IM APRIL 1882. CARL FREY.

Notiz. Die im Auftrage der Direktion der Königl. Preuss. Staatsarchive von Dr. Irmer in sehr sorgfältiger Nachbildung herausgegebenen Bilder des Codex Balduini Trevirensis beginnen mit ziemlich sorgfältig gezeichneten Blättern und werden im Fortschreiten immer flüchtiger. Dem Künstler standen nur einige wenige Motive zur Verfügung, die er mit einer gewissen Routine immer anders verwendet und sich damit die Möglichkeit schafft, breitere Kompositionen zusammenzustellen. Bei den Pferden kehrt fast durchschnittlich nur ein einziger Umriss wieder, der genau dem Muster entspricht, welches der Hortus deliciarum liefert. Sind viele Pferde darzustellen, so bringt der Maler das zweite so hinter dem ersten an, dass nur das Hinterteil zum Vorschein kommt, hinter diesem das dritte u. s. w., so dass oft eine ganze Reihe Hinterbacken, einer hinter dem anderen, sich vorschiebt, aber nur ein einziger Kopf, der des ersten Pferdes, zu zeichnen war. Die Pferdeschwänze lässt der Künstler gleichmäſsig alternierend glatt herabhängen oder nach innen zwischen die Hinterbeine hineinschlagen, indem er uns die Hinterseiten entweder in voller Breite oder abgewandt zeigt, auch wechselt er mit der Farbe, indem er die Pferde abwechselnd bläulich und gelblich erscheinen lässt. Auch dass es meist Apfelschimmel sind, scheint auf den Hortus deliciarum (oder dessen unbekannte Vorlagen) zurückzuführen. Während der Hortus deliciarum jedoch mehrere Muster für bewegte Pferde zeigt, ist der Künstler des Balduineus kaum im Stande, ein Pferd anders als im Schritte zu zeichnen. Die sehr geringen Ausnahmen (Tafel 21 u. 34 z. B.), bestätigen dies

nur. Um in seine Schlachtgemälde nun doch etwas Leidenschaft zu bringen, lässt er hier die in ruhigem Schritte gehenden Pferde gewaltsam mit den Schwänzen schlagen, die in wellenförmiger Bewegung darzustellen ihm besondere Freude gemacht zu haben scheint. Bei einem durchgehenden Vergleiche sämmtlicher Blätter mit denen des Hortus deliciarum wird man noch Anderes entdecken, was auf Abhängigkeit hinweist. Nehmen wir an, dass die Entstehung der Bilder vor die Mitte des XIV. Jahrhunderts zu setzen sei, so fällt auf, dass in so ungeschickter Weise so viel früher fallende Muster benutzt worden sind, die man zu erreichen nicht einmal im Stande war.

Die Pisaner liessen für Heinrich VII. einen Sarkophag arbeiten, dessen Meister Tino di Camaino (nicht: da Gamaino) war. Eine dem Bande beigegebene Photographie zeigt denselben, wie er nach mancherlei Ortswechsel im Campo Santo aufgestellt worden ist. Der heute dort sichtbare Untersatz mit Inschrift ist nicht der ursprüngliche, sondern stammt, dem Charakter der Arbeit nach zu urteilen, aus dem Quattrocento.

Nun hatte derselbe Meister Tino di Camaino später den Sarkophag des Bischofs Antonio d' Orso für den Dom von Florenz zu arbeiten, der heute noch in Santa Maria del Fiore steht und in der architektonischen Behandlung dem Pisaner Kaisersarkophage entspricht, nur dass die Gestalt des Bischofs nicht ausgestreckt liegt, sondern sitzend darüber angebracht worden ist. Getragen wird dieser Sarkophag von drei gekauert hingestrekten Löwen, die von vorn betrachtet wie Konsolen erscheinen. Derartige Löwen sind bei der heutigen Aufstellung des Kaisersarkophages in Pisa nicht mehr sichtbar, wohl aber erblicken wir sie auf Tafel 37 des Balduineus, wo der Kaiser auf seinem Sarkophage liegend dargestellt ist. Der Künstler — wenn wir den, der diese Bilder gemacht hat, so nennen dürfen — hat den Sarkophag Heinrichs vielleicht also in seiner anfänglichen Gestalt in Pisa gesehen, oder es lag ihm eine Zeichnung vor. Dass die beiden Löwen rechts und links, statt, wie der mittelste, nur den Kopf von vorne zu zeigen, so gezeichnet sind, wie sie von der Seite sichtbar waren, ist lediglich der Ungeschicktheit des Zeichners zuzuschreiben, der gern beide Ansichten zu gleicher Zeit geben wollte.

H. G.

DIE AUSSTELLUNG VON GEMÄLDEN ÄLTERER MEISTER IM BERLINER PRIVATBESITZ.

Nach dem Erfolg, welchen die Ausstellung von Werken des älteren Kunstgewerbes aus hiesigem Privatbesitz im Jahre 1872 gehabt hatte, war eine *Ausstellung der in Berlin vorhandenen Gemälde älterer Meister* nur noch eine Frage der Zeit. Der Gedanke zur Verwirklichung eines solchen Planes wurde zuerst angeregt von Ihren K. und K. Hoheiten dem Kronprinzen und der Frau Kronprinzessin; es lag daher nahe, die Ausstellung als einen Akt ehrfurchtsvoller Huldigung bei Gelegenheit der silbernen Hochzeit des erlauchten Paares am 25. Januar d. J. zu veranstalten.

Da die zur Verfügung stehenden Räume in der Königlichen Akademie der Künste nicht gross waren, so musste von vorn herein auf ein quantitativ ausgedehntes Unternehmen verzichtet werden. Deshalb beschloss das Comité nur etwa zweihundert der besten erreichbaren Gemälde zu vereinigen, diese aber durch die Verbindung mit einigen besonders guten Skulpturen und ausgewählten Stücken des älteren Kunstgewerbes, vornehmlich solchen, die in Berlin noch nicht an die Oeffentlichkeit getreten waren, zu einem einheitlichen und wirkungsvollen Gesammtbilde zu vereinigen.

Diese Art der Aufstellung sollte zugleich ein praktischer Beitrag sein zur Lösung der bei den bevorstehenden Erweiterungsbauten der Museen wieder zur Entscheidung drängenden Frage nach der geeignetsten Einrichtung von Kunstsammlungen. Im Wesen aller Museen liegt ein Aufeinanderhäufen der aufgestellten Objekte begründet, das dem Einzelgenuss nicht günstig; aber es ist die Pflicht der Verwaltungen, diese nie ganz zu vermeidenden Mifsstände durch die Art der Aufstellung nach Kräften abzuschwächen. Vor einem Menschenalter hat man dies beim Bau des Neuen Museums durch reiche Ausstattung der Säle in modernem Geschmack versucht, das Uebel dadurch aber nur grösser gemacht. Zu dem Unrecht, welches dichtgedrängte Objekte einander zufügen, trat nunmehr noch die weitere Störung, dass die Ausstattung des Raumes in principiellem Gegensatz zu dem Geist stand, den die in ihm untergebrachten Kunstwerke athmeten, und dass er doch zugleich durch den in ihm entfalteten Luxus eine selbstständige Beachtung beanspruchte, ja die ausgestellten Gegenstände durch seine Pracht hier und da in Schatten stellte.

Es sollte deshalb jetzt auch in Berlin einmal der Versuch gemacht werden, die Gemälde annähernd in einer Weise zur Aufstellung zu bringen, in der die sie schaffende Periode es gethan haben könnte. Das Ergebniss war den Erwartungen entsprechend; es wird hoffentlich für die Zukunft von Bedeutung sein.

Das Comité wusste sich für diese Art der Aufstellung und Anordnung in Uebereinstimmung mit den Anschauungen des Kronprinzlichen Paares. Diese waren in einer Denkschrift von Hoher Hand niedergelegt, aus der huldvollst gestattet wurde, die folgende Stelle in die Vorrede des Kataloges aufzunehmen:

„Die Frage der Erweiterung der Königlichen Museen und der eingreifenden und kostspieligen Veränderungen, die getroffen werden sollen, regt unwillkürlich den Gedanken an, wie die schönen Sammlungen nicht nur am praktischsten und übersichtlichsten, sondern auch am schönsten aufgestellt werden können.

„Bisher scheint man in den Aufstellungen von Kunstsammlungen innerhalb von Museen immer nur den Standpunkt der Wissenschaft zur Richtschnur genommen zu haben. Die strenge Klassifizierung, die Trennung der bildenden Künste ist immer aufrecht erhalten worden. Dies scheint doch für das unendlich wertvolle Kunstmaterial ein etwas einseitiger Standpunkt. Statuen und Bilder sind etwas anderes, als die Gegenstände eines Naturalienkabinets. Sollen unsere Museen grosse Bildungsschulen für das Publikum sein, so können sie in zweifacher Weise bildend und civilisierend wirken: einmal durch die gebotene Möglichkeit zu eingehendem Studium, und zweitens durch die Darstellung des wahrhaft Schönen in möglichster Vollkommenheit. Daher will es scheinen, als ob die kostbaren Originale, von Meisterhand geschaffen, ihren Zweck, durch ihre Schönheit zu wirken, nicht erfüllen, wenn sie blos als Nummer in der Sammlung oder Exemplar dieser oder jener Schule, dieses oder jenes Meisters aufgestellt sind. Erreichen, dass sie ihrem Werte nach, im Sinne des Künstlers, der sie geschaffen hat, in möglichst schöner Umgebung und Beleuchtung auf den Beschauer wirken, heisst erst wahren Nutzen aus ihrem Besitz ziehen. Man bedauert oft geradezu, Kunstwerke, die man früher in Palästen und Kirchen gekannt hat, nun in den Galerien nüchtern fortgestellt oder in Reihen an der Wand geordnet zu sehen, während sie als Schmuck eines schönen Raumes prangen und auf uns wirken sollten durch ihre Schönheit, die nun in der Masse verborgen wird. Aehnlich ergeht es den Altären, Bildern und Grabdenkmälern, welche aus den Kirchen entfernt, einen bis zur Unkenntlichkeit verminderten Eindruck in den Sälen eines Museums machen, die häufig mehr oder minder den Räumen eines Hospitals nicht unähnlich sind.

„Was macht den Besuch eines Museums für Laien so unendlich ermüdend und warum verwirren sich in der Erinnerung die Eindrücke des Gesehenen so störend bei dem nach Kunstgenuss durstenden Besucher? Weil die Masse des zu Betrachtenden so aufeinander gehäuft, als Ganzes so wenig schön ist, dass man gezwungen ist, sehr scharf zu sehen, um all die Schönheiten der einzelnen Kunstwerke recht gewahr zu werden; eine Arbeit, die nur dem sehr geübten Auge gut gelingt. So gehen wir an einer Menge der herrlichsten Dinge allzu rasch vorbei, weil man den Wald vor Bäumen nicht mehr sieht.

„Kann aber einer nationalen Baukunst eine schönere und sympathischere Aufgabe werden, als die herrlichen Kunstwerke vergangener Zeiten richtig zur Geltung zu bringen? Sollen denn die Museen nur Speicher sein, worin die Schätze weggestellt sind, die man mit so ungeheueren Kosten, grosser Mühe, Geschick und Wissen gesammelt hat? Sollte man nicht ebenso glücklich aufstellen als sammeln können im Sinne der ausübenden Künstler, die ihren Rat ja im Interesse der älteren Kunst gewiss gern gewähren werden. Ein grauer Stuck- oder Steinraum, angefüllt mit hässlichen Postamenten und grauen Statuen, ist für Niemand ein erfreulicher Anblick. Ein grosser viereckiger Raum mit kleinen, noch so wertvollen Bildchen bis zur

Decke tapeziert, ist nicht schön und macht keinen Eindruck. Es darf nicht verkannt werden, wie viel schon nach dieser Richtung hin geschehen ist, es ist aber noch lange nicht genug. Könnte man nicht ein herrliches und harmonisches Ganze herstellen, wenn man Statuen und Bilder, Büsten, Reliefs in schöne Räume zusammenstellte, in welchen auch geschmackvolle Vitrinen zur Aufnahme von Medaillen, Gemmen etc. ihren Platz fänden?

„Würden nicht die Raphael'schen Wandtapeten mit einigen Hauptstücken der Renaissance-Skulptur und vielleicht einem ächten alten Plafond und einigen vornehmen Möbeln einen herrlichen Eindruck machen und pietätsvoller aufgehoben sein, als in ihrer jetzigen Stellung?

„Das Kupferstichkabinet müsste freilich für sich bleiben, und auch die Gips-Sammlungen möge man als Material zum Studium der Kunstgeschichte behandeln und so vollständig als möglich machen. Nur an ihren Lehrzweck denkend, mag man sie so streng als möglich klassifizieren, damit das Publikum an ihnen, wie an Photographien, einen Ueberblick über die Gesammtkunst aller Jahrhunderte und Länder bekomme und mit dem Kataloge in der Hand im Stande sei, einen möglichst vollständigen Kursus der Kunstgeschichte durchzumachen.

„Das oben angedeutete Prinzip der möglichst künstlerischen und günstigen Aufstellung von Kunstwerken scheint sich auf unseren modernen Ausstellungen immer mehr Bahn zu brechen. Da ist denn zu hoffen, dass die Museen sich ihm nicht ganz verschliessen und die berechtigten Anforderungen der Künstler und Kunstliebhaber nach dieser Richtung berücksichtigen werden. — Natürlich ist es nicht möglich, alle Kunstwerke unserer Museen so aufzustellen; aber es kann doch mit den besten geschehen, so dass mehrere Säle nach Art der „Tribuna" für die einzelnen Hauptschulen entstünden. Könnte man den übrigen wenigstens teils Nordlicht, teils eine Beleuchtung von Oben in nicht zu hohen Räumen sichern, so wäre schon das Nötigste erreicht. Wäre dann weiter möglich, eine noch strengere Auswahl zu treffen, sowie auf manches gute und kunsthistorisch interessante Stück zu Gunsten der Provinzial-Museen zu verzichten, würden endlich die schlechtesten Rahmen ganz verbannt, so würde der gesammte Effekt und Wert der Galerie nur noch zunehmen.

„Das schönste Ziel wäre wohl ein ganz neues Gebäude für die Bildergalerie und die Renaissance-Sculpturen nach oben erwähntem Prinzip.

„Je mehr man anfängt, die Werke vergangener Zeiten zu würdigen und ihren wahren Wert zu erkennen, desto pietätsvoller müsste man mit ihnen umgehen, desto mehr ihnen Geltung verschaffen."

I. EINLEITUNG.

Berliner Privatsammlungen, die über die Mitte des vorigen Jahrhunderts zurückgehen, sind nicht bekannt. Vor jener Zeit erwähnen schriftstellernde Touristen an sehenswerten Kunstschätzen in Berlin nur die Bildergalerie im Schlosse. Auch arbeiteten die am Hofe der Kurfürsten Friedrich Wilhelm und Friedrich III. (I.) lebenden Künstler fast nur für den Herrscher. Dass dies ausschliesslich geschehe, ist sogar bei Manchen eine im Anstellungspatent besonders vorgesehene Bedingung. Die Bürgerschaft nahm so wenig Anteil an der Arbeit dieser Männer in Berlin,

dass in den uns erhaltenen Sammlungskatalogen aus der zweiten Hälfte des vorigen Jahrhunderts ihre Arbeiten nur eine sehr nebensächliche Rolle spielen. Zu dem war nach der Versicherung eines annähernd zeitgenössischen Schriftstellers der hiesige Geschmack in der Ausstattung der Wohnung bis zur Thronbesteigung Friedrichs des Grossen dem Sammeln von Gemälden nicht günstig. Den *gemalten* Bildern zog man *gewebte* vor, bekleidete die Wände gern mit Hautelisse-Tapeten und liebte es, nach dem Beispiel des Königs, den Wohlstand des Hauses durch den Besitz von möglichst reichem und schwerem Silbergerät zu zeigen, welches man als Schaustücke an den Wänden aufstellte. Waren die Mittel für so kostspieligen Luxus nicht vorhanden, so begnügte man sich statt der Silbergeschirre mit chinesischen und holländischen „Porzellanen". Hiervon besassen manche Familien solche Mengen, dass gelegentlich Zimmer vom Boden bis zur Decke damit dekoriert wurden (König, Versuch einer Schilderung von Berlin). — Schon im Jahre 1680 hatte der französische „Refugié" Jacques Mercier mit Staatsunterstützung eine Gobelinmanufaktur gegründet, die später im Ostflügel des Königlichen Stalles auf der Neustadt (heute Universitätsstrasse 6—8) untergebracht war. Von Mercier übernahm sie Charles Vigne und nach dessen Tode, 1723, seine Erben. Sie bestand noch im Jahre 1784. Zu den ältesten Leistungen dieser Anstalt gehört die Folge von gewirkten Tapeten mit den Thaten des Grossen Kurfürsten, welche sich im Hohenzollern Museum befindet. Weitere Arbeiten aus späterer Zeit sind eine Folge von drei Stücken mit Gesellschaftsscenen im Genre Watteau's und hübschen Umrahmungen im Stil Marots, sowie fünf Gobelins mit historischen Darstellungen, beide im Schloss Charlottenburg, endlich eine Suite von sieben Stück, die Geschichte der Psyche darstellend, im Stadtschloss zu Potsdam.

Der erste wirkliche Kunstfreund aus den Kreisen der Berliner Bürgerschaft scheint Gotzkowski gewesen zu sein. Seine Galerie ist zugleich die bedeutendste, die je ein Berliner Privatmann zusammengebracht. Als er 1763 beim Zusammenbruche seines Vermögens alle realisierbaren Werte zu Geld machen musste, bot er seine Gemälde zunächst dem Könige an. Friedrich lehnte den Erwerb der Sammlung zwar ab — die Finanznot am Schlusse des Krieges liess derartige Ausgaben nicht zu —; aber er sah auch den Verkauf der Bilder ins Ausland nicht gern. Die Regierung griff deshalb die Zweifel der Juristen, ob Gotzkowski persönlich oder aber die Familie in ihrer Gesammtheit Besitzer der Sammlung sei, als eine willkommene Gelegenheit auf, der Veräusserung Schwierigkeiten zu machen, musste aber schliesslich doch einen Vertrag mit der russischen Regierung zulassen. Diese hatte grössere Forderungen an die Gotzkowski'sche Konkursmasse und übernahm als Teilzahlung darauf die Gemäldesammlung für 180,000 Thaler; achttausend neunhundert mehr als des Besitzers Taxe betragen hatte. Die volle Bedeutung dieser Summe versteht man erst bei der Erwägung, dass sie in jener Zeit schwerer finanzieller Krisis gefordert und gezahlt wurde. — Der Katalog der Sammlung umfasste 317 Nummern und nannte die besten Namen. Und Gotzkowski scheint in der That ein Mann von Geschmack gewesen zu sein, so dass seine Galerie viel Gutes enthalten haben mag; wenigstens sprechen dafür die Bilder, welche sich aus seinem Katalog im heutigen Bestande der Eremitage nachweisen lassen; darunter mehrere Werke von Rembrandt, F. Hals, B. v. d. Helst, Jordaens u. s. f. — Was aus dem Reste der Sammlung geworden, zu ermitteln, wird russischen Forschern leichter als uns von hier aus gelingen.[1])

[1]) Eine Kopie des handschriftlichen Kataloges nach den Akten des Königlichen Geheimen Staatsarchivs, mit Angabe der Bildgrösse und Preise, befindet sich jetzt in der Bibliothek der Königlichen Museen.

Aus den letzten Regierungsjahren des grossen Königs ist bereits eine stattliche Reihe von Berliner Sammlungen bekannt. Das aufrichtige Interesse, welches Friedrich der Kunst entgegen brachte und seine Sammellust fanden ihren Widerhall in der Berliner Gesellschaft. Nur teilte diese nicht die Vorliebe des Königs für französische Bilder. Man bevorzugte im Durchschnitt die niederländischen Schulen, namentlich die holländische: Brueghel, Wouwerman, Weenix, Mieris, Sachtleven, Hondekoeter, sind häufig wiederkehrende Namen.

Nächst der Gotzkowski'schen Sammlung scheint — wenn auch von Nicolai nur kurz erwähnt — die des Sous-directeur am Bureau des contentieux und Rentmeisters der Oranischen Successions- und der Invalidenkasse César (Unter den Linden No. 34) die bedeutendste gewesen zu sein. Sieben Gemälde aus ihr hat G. F. Schmidt gestochen, darunter Rembrandts „Greis in einer Höhle" (Jacobi 166), jenes Jugendwerk des Künstlers, welches heut Graf Stroganoff in Petersburg besitzt, und das Bild „Tobias von seinem Weibe verspottet" (J. 177) von demselben Meister (eher wohl von C. Fabritius), welches mit der Sammlung Tschager in die Innsbrucker Galerie gelangt ist; ferner G. Flinck's „Wilhelm II. von Oranien mit seinem Lehrer Cats" (J. 152), heut beim Earl of Craven in Combe Abbey. Eine Anzahl von Bildern, und darunter, wie wieder Stiche G. F. Schmidts beweisen, treffliches, besass auch Graf Kamecke. So die beiden Bildnisse Rembrandts „die Judenbraut" und „der Vater derselben", beide heut beim Grafen Lanckoroncki in Wien.[1]) Auch aus den Sammlungen des Prinzen Heinrich, des Rats Trible (?) und des Bildhauers Glume hat Schmidt einzelnes gestochen.

Weitere hervorragende Liebhaber sind Chodowiecky, der Gemälde, Zeichnungen und Kupferstiche sammelte, und der Bankier Daum, letzterer ein Mann von mannigfachen Interessen: er besass eine Naturaliensammlung; seine Bibliothek enthielt 4000 Bände, darunter zahlreiche Kupferwerke; in der eigentlichen Kupferstichsammlung rühmte man eine Anzahl vollständiger Oeuvres. Ob er auch Gemälde gehabt, vermag ich nicht zu sagen. Bedeutender nach dieser Richtung war jedenfalls die Sammlung des Kupferstechers J. W. Meil, deren 86 Nummern umfassenden Katalog Nicolai gedruckt hat. Unter den Zeichnungen Meils befanden sich Arbeiten von Schlüter; auch soll er eine Anzahl kleiner Skulpturen von diesem Meister besessen haben. Einst waren in Berlin Schlütersche Arbeiten in aller Welt Händen gewesen: Heinecken, der es recht gut noch von persönlichen Bekannten des grossen Künstlers haben konnte, erzählt von dessen Bereitwilligkeit mit seiner Kunst denen, die ihn darum angingen, beizustehen. Leicht waren von ihm Entwürfe zu bekommen, „mochte es zum Tapeten-wirken oder zu Stühlen, oder zu Goldschmiede- oder Tischler- oder ausgelegter Arbeit gewesen sein". So habe er das Berliner Handwerk wesentlich gefördert.[2]) — Heute ist ausser den allgemein bekannten Arbeiten Schlüters keine Spur seiner Wirksamkeit in Berlin, nicht *ein* beglaubigtes Blatt von ihm nachzuweisen![3])

[1]) Die Angaben über den heutigen Verbleib der einzelnen Bilder stammen von Dr. Bode.

[2]) Nachrichten von Künstlern und Kunstsachen S. 83.

[3]) In den Magazinen der Schlossverwaltung befinden sich eine Anzahl von Gipsverzierungen (Zierleisten etc.), die beim Bau der Paradekammern als Reservestücke für etwaige Ausbesserungen zurückgelegt wurden; ferner ein paar figurenreiche, leider arg beschädigte Hochreliefs in Gips, gleichfalls für die Paradekammern. — Ganz unter Schlüter'schem Einflusse, vielleicht nach einem Entwurf von ihm, entstand der holzgeschnitzte Hochaltar der alten Synagoge in der Haidereutergasse. Derselbe ist im Jahre 1882 abgebrochen worden, wobei Teile von ihm ins Kunstgewerbemuseum gelangten.

Endlich ist der Kollektion von deutschen und niederländischen Bildern des bekannten Arztes Möhsen zu gedenken (ob die „Dürer" und „Holbein" in derselben etwas wert waren?) und der des Kammerherrn v. Keith in der Taubenstrasse, welcher hauptsächlich italienische Gemälde (Guercino, Guido, Domenichino, Veronese, Cortona) besass. — Nur die letzte von all diesen Sammlungen existierte noch im Jahre 1806; die anderen waren bereits sämmtlich zerstreut.

Einen neuen Kreis von Privatsammlern schafft die geräuschlose aber grossartige Thätigkeit Friedrich Wilhelms III. auf dem Gebiete der Kunstpflege. Die Ankäufe der Galerien Giustiniani und Solly, die geplante Erwerbung der Boisserée'schen Sammlung, die Errichtung des Museums wirkten bei den patriarchalischen Zuständen des damaligen Berlins bis in kleine Bürgerhäuser anregend zur Sammellust, selbst innerhalb oft bescheidener Mittel. Durch die Schwankungen des Besitzstandes, welche die Kriegszeit veranlasst hatte, waren eine Fülle von Kunstwerken an den Markt gebracht worden, die immerhin doch nur von Wenigen gesucht wurden und deshalb niedrig im Preise standen. So finden sich in der ersten Hälfte des jetzigen Jahrhunderts in den besseren Bürgerfamilien Berlins zahlreiche kleine Kollektionen, die manches Gute enthielten. Vieles davon ist im Laufe der Jahre in die Museen gelangt: so die Kabinetsstücke der 1843 versteigerten Galerie Reimer (F. Hals, D. de Heem, Mieris, Cuijp); so ferner Werke von Bellotto, Everdingen, S. van Ruijsdael aus der Sammlung Gruner, so ein Salomon van Ruijsdael und A. van Ostade aus der Sammlung des Barons v. Mecklenburg, welche in den Jahren 1870 und 1872 in Paris und Wien verauktioniert wurde. Reste der letzteren Kollektion aus dem Besitz des Barons H. v. Mecklenburg und der Frau v. Mutius brachte auch die Ausstellung, und ebenso noch einzelne gute Stücke aus der ehemaligen Sammlung Reimer, die im Besitz der Erben verblieben waren.

Kleinere niederländer Meister von Interesse boten in der ersten Hälfte des Jahrhunderts u. A. noch die Sammlungen Dr. Hasseloff, Lohde, Naumann, v. Peucker, v. Winterfeldt, v. Marrées; etwas später die der Herren Dr. Nicholsen, Koser, Wolff u. A. Aus der Frühzeit des Jahrhunderts stammen auch die beiden umfangreichsten heutigen Privatsammlungen Berlins, die der Grafen Raczynski und Redern, von denen die erstere im Frühjahr dieses Jahres in Staatsverwaltung übergegangen ist. Aus ihr etwas für die Ausstellung zu entnehmen, wiederriet die allgemeine Zugänglichkeit dieser Galerie. Die Kollektion des Grafen Redern war dagegen mit ihren besten Bildern vertreten.

Ueber den Bestand der übrigen jetzt in Berlin vorhandenen Privatsammlungen gab die Ausstellung selbst eine genügende Uebersicht. Es fehlten allein — aus naheliegenden Gründen — die Kunstschätze aus dem Privatbesitz Ihrer K. und K. Hoheiten des Kronprinzen und der Frau Kronprinzessin. Sonst hatten die hervorragenden Kollektionen sämmtlich ihre Hauptstücke dargeliehen. Nur unter den rund achttausend Gemälden der Königlichen Schlösser war aus mancherlei zusammenwirkenden Ursachen die Auswahl eine ziemlich willkürliche und beschränkte gewesen. So bot die Ausstellung wohl eine Anzahl der hervorragendsten Bilder des Allerhöchsten Privatbesitzes, vermochte aber nicht einen Ueberblick über das überhaupt in demselben vorhandene, kunstgeschichtlich wichtige Material zu geben.

Die Grundzüge einer *Geschichte der Kunstsammlungen des Königlichen Hauses* sind bereits in der zur Feier des fünfzigjährigen Bestehens der Königlichen Museen herausgegebenen Festschrift skizziert; doch ist zu wünschen, dass diese einmal Gegenstand eingehender Untersuchung würde. Sind doch die Sammlungen des Königlichen Hauses der Grundstock, aus dem die meisten Abteilungen des Museums, vor Allem die Gemäldegalerie, die Vorräte schöpften, mit denen sie vor einem halben Jahrhundert ins Leben traten.

Zu dem heutigen Bestand des Königlichen Hausbesitzes haben die Vorgänger des Grossen Kurfürsten nur wenig beigetragen; und kunstgeschichtlich wertvoll sind von diesen ältesten Stücken fast nur die Gemälde von Lukas Cranach und seiner Schule. Da das Beste hiervon in die Museen übergegangen ist, konnte auf eine erneute Auswahl unter dem in den Schlössern Verbliebenen für die Ausstellung verzichtet werden.

Bestimmtere Nachrichten über die Hofsammlungen haben wir erst aus der zweiten Hälfte des XVII. Jahrhunders. Der Grosse Kurfürst sammelte; sei es aus persönlichem Interesse oder aus jenem richtigen Gefühl, dass Kunstwerke ein unerlässlicher und zugleich der edelste Schmuck der Krone sind. Seine Gemahlin, die oranische Prinzess Luise Henriette, war selbst eine ziemlich fruchtbare Malerin, wie Rost (Jahrb. d. Kunstwissenschaft, VI) nachgewiesen hat. Aber es fehlte in Berlin an Männern mit feinem Blick, den Kurfürsten zu beraten, wie sie im XVIII. Jahrhundert dem sächsischen Hofe zur Seite standen. Nur die Werke, deren Aechtheit unmittelbarer zu kontrollieren war, also Arbeiten der niederländischen Schulen, die zumeist in Holland selbst gekauft wurden, waren in seinen Schlössern gut vertreten; schon die Italiener der gleichen Zeit minder. Bilder des XVI. Jahrhunderts waren überhaupt nicht zahlreich vorhanden und manche davon Fälschungen. Als im letzten Drittel des XVII. Jahrhunderts die Liebhaberei jenen Aufschwung nahm, der dahin führte, dass in keinem Schlosse jener Zeit die lange für Gemälde bestimmte Galerie mit dem sich anschliessenden Kabinet fehlen durfte, da kam mit dem Bilderhandel die Bilderfälschung in Schwung. Die Schwierigkeit, Werke fremder Meister durch Vergleichung mit gesicherten Arbeiten derselben in ihrer Heimat zu kontrollieren, bot willkommene Gelegenheit für mannigfachen Betrug. Mehr oder minder zeugen hiervon bekanntlich alle Sammlungen der Zeit. Eine solche Fälschung unter vielen war auch der damals als Perle der Berliner Galerie besonders gerühmte Christuskopf von Raffael, den man auf 5000 Scudi taxierte. Heut noch hängt das schlechte niederländische Bild in der Gemäldegalerie zu Sanssouci.

Da kein Inventarienverzeichniss, keine Aktennotiz über die Zusammensetzung der Kurfürstlichen Galerie erhalten ist, lassen sich nur durch gelegentliche Funde einzelne Stücke derselben namhaft machen und noch seltener solche in dem heutigen Bestande wieder auffinden. Es stammen aus ihr in der Sammlung der Königlichen Museen: Die Kreuzabnahme von van Dyck (No. 778), die Familie Karls I. von demselben (No. 790), beides Bilder, deren Leti in der Geschichte des Hauses Brandenburg gedenkt, und das kleine Frauenporträt No. 1209, in welchem Scheibler neuerdings die Hand Scorel's erkannt hat, während es damals für ein Werk des gerade hundert Jahre jüngeren Babueren galt. Von den Bildern der Ausstellung stammte nur F. Bol's Mutter und Kind (No. 27 Langer Saal) aus jener alten Sammlung des Schlosses.

Es war die Absicht Friedrich Wilhelms, der Sitte der Zeit entsprechend, über seine Galerie ein Kupferwerk publizieren zu lassen. Wahrscheinlich 1674 wurde zu

diesem Zwecke der aus Schweidnitz gebürtige Kupferstecher Gottfried Bartsch nach Berlin berufen.[1]) In den zehn Jahren seines hiesigen Aufenthaltes stach er neunundzwanzig Blätter in verschiedenen Grössen nach Gemälden des Schlosses. Sie sind jedoch so schlecht, dass der geringe Wert der Arbeit allein schon den Grund für das Scheitern des Unternehmens abgeben könnte.

Bei der lückenhaften Erhaltung der auf Kunstsachen bezüglichen Akten lässt sich auch über den *Ankauf* einzelner noch jetzt nachweisbarer Gemälde aus den Archiven nichts ermitteln. Um so mehr Interesse bietet ein Konvolut von Korrespondenzen des Geh. Staatsarchives, das einen damals geplanten Bilderankauf grösseren Umfanges betrifft. Die Papiere sind zugleich lehrreich als ein Beitrag zur Geschichte des Kunsthandels und der Bilderkritik im XVII. Jahrhundert; ihr Inhalt mag deshalb hier kurz mitgeteilt werden:

Im Sommer 1671 bot der Amsterdamer Maler und Kunsthändler Gerrit Uijlenborch, der schon öfter dem Kurfürsten Gemälde verkauft hatte, eine Kollektion von dreizehn italienischen Bildern an. Darauf hin wurden die Generale v. Spaen und v. Chiese, welche sich in Kleve befanden, beauftragt, nach Amsterdam zu reisen, sich die Bilder anzusehen, und wenn sie ihnen gefallen sollten, zu kaufen. Sie folgen dem Befehl und kaufen die Sammlung unter dem Vorbehalt der Rückgabe, falls sie nicht den Beifall des Kurfürsten finden solle. Ueber Hamburg gehen die Kisten nach Berlin und werden ausgepackt. Hier sieht der damalige künstlerische Berater Friedrich Wilhelms, der Maler Hendrik v. Fromantiou den neuen Erwerb und erklärt sämmtliche Gemälde für wertlose Machwerke. Chiese wird deshalb angewiesen, Uijlenborch zur gutwilligen Rücknahme derselben zu veranlassen. Dieser aber verwahrt sich energisch dagegen, den Kurfürsten betrogen zu haben, und sendet ein Leumunds-Attest des Rates von Amsterdam ein, welches ihm dieser ausdrücklich auf Grund seiner Differenz mit Berlin ausgestellt hat. Er fordert zugleich, dass Fromantiou die Bilder nach Amsterdam begleite, um dort vor einer Anzahl Sachkundiger seine Behauptung zu beweisen. Friedrich Wilhelm verfügt in diesem Sinne und mit dem beginnenden Frühjahr geht Fromantiou mit seinen Bilderkisten nach Amsterdam ab. Dort angekommen, ladet er eine Anzahl von Künstlern ein, die Gemälde zu besichtigen und erhält von diesen die volle Bestättigung seiner Ansicht. Ihrem Entscheid jedoch fügt sich Uijlenborch nicht, beschwert sich vielmehr beim Kurfürsten, dass Fromantiou die von ihm selbst vorgeschlagenen Sachverständigen zurückgewiesen und Männer seiner Wahl befragt habe. Er selbst wendet sich deshalb an die Schöffen von Amsterdam, die auf seinen Antrag Kommissare zur Beurteilung der Gemälde ernennen. Es sind die Maler: Dirck Sandvoort, Jan Bloem, Wallerant Vailland, Anthonij de Grebber, Gerbrand van den Eeckhout, Johan Lingelbach, Abraham van den Tempel, Adriaen Backer und Philips de Koning. Sie geben ihre Aussage einzeln zu Protokoll. Dieselbe lautet im wesentlichen übereinstimmend, nämlich, dass sie am 13. Mai im Gasthaus zur Kaiserkrone in der Kalverstraat gewesen seien, wo ihnen Fromantiou die Bilder gezeigt habe; dass einige davon von gutem Valeur seien, jedoch der meiste Teil der Stücke ziemlich, und en generale, dass alle Gemälde würdig seien, in einem guten italienischen Kabinet aufgehängt zu werden (A. de Grebber). Tags zuvor hatte aber bereits Fromantiou

[1]) Nicolai fand in heut verschollenen Akten, dass B. im J. 1674 als Hofkupferstecher angestellt wurde und im J. 1684 seinen Abschied erhielt.

einer neuen, von ihm gewählten Sachverständigenkommission die Gemälde vorgestellt und von dieser die notarielle Aussage erlangt, dass sämmtliche Bilder durchaus wertloses Zeug seien. Es war dies die Aussage von Willem van Aelst, Jan André Lievens, Adam Pijnacker, Willem Kalf, Otto Marseus, Mattheus Pellekum, Jan Wynants, Melchior de Hondecoeter, Bartholomeus Appelman, Hendrick van Somern, Barent Graat, Roelandt Roghman, Daniel Wolfraedt, Jacob Vennekool, Lambert Doomer, Gerard Lairesse und Jan Wils. Am 14. Mai führt Uijlenborch eine neue Abteilung Sachverständiger auf, den Philips de Momper, Willem Strijcker, Dirck Ferreris, Pieter Pietersen Niedeck, Lodewijck van Ludick, Abraham Begeyn, Harman Collenius, Pieter Codde, Christiaen Striep und David Eversdijck, die wieder zu seinen Gunsten entscheiden; aber wieder in derselben unentschiedenen Weise, wie die Kommission vom Tage vorher. Philips de Momper giebt ein Urteil zuerst ab und versichert: „Ick Philips de Momper verklare, dat ick eenige Jaren in Italien ben geweest in Cabinetten van verschijde Cardinalen ende daerin gesien diverse Italiaense kunst die seer goet waeren, ende dat ick nae mijn beste kennisse oordele dat de Schilderijn die ick in de Keijsers Cron hebbe gesien niet in qualiteit en deught behoeven te wijcken die Schilderijen die ick als voren inde Cabinetten van de Cardinaelen binnen Roome hebbe gesien." Uijlenborch musste aber schliesslich trotz aller Einsprüche und Sachverständigen-Urteile seine Raffaels, Michelangelo's, Tizians zurücknehmen; nur ein Gemälde: das Haupt des Johannes von Spagnoletto behielt der Kurfürst.

Schon oben wurde erwähnt, dass eine Anzahl namhafter holländischer Künstler vorübergehend am Brandenburger Hofe arbeiteten, so Abraham Cz. Begeijn, dessen Nachfolger Michael Carrée wurde, Jacob Vaillant, Remigius Nooms, Theodoor van Thulden, Willem van Roije, und Willem Honthorst. Letzterer war von 1650—1664 in Berlin und malte hier zahlreiche Porträts, für die er bei Brustbildern 14—16 Thaler, bei lebensgrossen Reiterbildern oder Bildnissen mit Staffage 125—200 Thaler in Rechnung setzte. Bei seinem Abgange von Berlin schuldete ihm die Hofkasse noch 5000 Thaler, die er vor der Abreise nicht einzutreiben vermochte. Auch seine Erben erhielten nach seinem bald erfolgten Tode hiervon nur 2000 Thaler. Im Haag wurde auch Gerard Honthorst viel für den Berliner Hof beschäftigt. Der junge Kurfürst hatte ihm wahrscheinlich im Winter 1646 bei Gelegenheit seiner Vermählung (7. Dez.) mit Luise Henriette gesessen. Schon im folgenden Jahre gingen Bildnisse des kurfürstlichen Paares von seiner Hand u. A. an den Herzog von Kurland, den Prinzen Radziwill, die Grafen Moriz und Heinrich von Nassau. — Er erhielt im Durchschnitt das Doppelte der Preise seines Bruders.

Der Zuwachs der Sammlung durch die *Oranische Erbschaft* kann an dieser Stelle nur kurz berührt werden. Vielleicht aber findet das in der Geschichte der Berliner Kunstsammlungen wichtige Kapitel von der künstlerischen Hinterlassenschaft des Erbstatthalters Friedrich Heinrich und seiner Gemahlin Amalie einmal in unserem Jahrbuch aktenmäßige Darstellung. Zuerst kam bei dem im Jahre 1675 erfolgten Tode der Prinzess Amalie deren Privatsammlung von etwa 250 Gemälden zeitgenössischer niederländer Maler zur Erbteilung an ihre vier Töchter. Die älteste derselben, Luise Henriette, war bereits sieben Jahre früher (1667) verstorben; ihr Erbteil fiel deshalb an ihre beiden Söhne Friedrich, den späteren Kurfürsten-König und den Markgrafen Ludwig. Von den damals nach Berlin gelangten Bildern ist nur noch eines bestimmt nachweisbar, die grosse Jagd der Diana von Rubens und Snijders im Königlichen

Museum (No. 774). Als dann im Jahre 1702 mit Wilhelm III. von England die direkte männliche Nachkommenschaft Friedrich Heinrichs erlosch, fiel das Vatererbe des verstorbenen Königs von England an die weibliche Descendenz des oranischen Hauses. Nach mannigfachen Verhandlungen erhielt Friedrich I. hiervon die holländischen Schlösser Honslaerdijck, Rijswick, das Haus im Busch beim Haag und den Alten Hof im Haag mit ihrem gesammten Inventar. So lange Friedrich lebte wurden diese Besitzungen in gutem Stand gehalten; gelegentlich besuchte er von Kleve aus auch eine oder die andere derselben. Unter Friedrich Wilhelm I. aber geschah nichts mehr für die Erhaltung der Gebäude; vielmehr wurde ein Teil des Inventars allmälig nach Berlin gezogen. Im Juli 1720 traf die erste Bildersendung (17 Nummern) ein, darunter die heut in der Königlichen Gemäldegalerie befindlichen Werke: S. de Vos, Geisselung des Kupido (No. 704), Rembrandt: Raub der Proserpina (No. 823)[1] und Van Dyck: Bildniss der Infantin Isabella Clara Eugenia (No. 788). Im Jahre 1742 kamen wiederum 44 Bilder nach Berlin, darunter Rembrandt: Simson und Delila (Ausstellung: Langer Saal No. 30), sowie in der Königlichen Gemäldegalerie: Poelenburg: Amarill und Myrtill (No. 956) und Saft-Leven: Silvio und Dorinda (No. 23). Acht weitere Gemälde und einige Statuen folgten im Jahre 1746. Der Rest der Gemälde wurde allmälig in Holland verkauft; das gleiche Schicksal hatten im Jahre 1754 die gesammten aus der oranischen Erbschaft stammenden holländischen Liegenschaften, die einen Erlös von 700,000 holländischen Gulden (379,300 Thaler) brachten.[2]

Von wichtigen Gemäldeankäufen unter Friedrich I. ist nichts bekannt, ebenso unter Friedrich Wilhelm I. Unter Friedrich I. erhielt der Hofmaler Romandon den Auftrag eine Anzahl berühmter Gemälde in Italien, namentlich aus der Galerie zu Modena zu kopieren. Seine Leistungen sind aber, soweit sie überhaupt erhalten, sehr schwach.

In Friedrich dem Grossen gelangt endlich ein leidenschaftlicher Sammler auf den Thron. Noch liegen seine Schatullrechnungen ungeordnet; auch von der ausgedehnten Geschäftskorrespondenz, welche sein Galeriedirektor Matthias Oesterreich führte, ist leider bisher nichts zu Tage gekommen. Von Paris, Venedig und Rom her förderte dieser von 1757—1777 eine Fülle von Kunstwerken nach Berlin. Oesterreichs Berufung fällt zeitlich — und dies wohl nicht zufällig — mit der Errichtung

---

[1] Der Name Vliet, unter dem dies Bild bis vor einigen Jahren ging, ist erst von Waagen aufgebracht worden.

[2] Eine Taxe vom Jahre 1747 hatte den Wert der Güter ohne die Gebäude auf 1,338,200 Gulden bestimmt. Friedrich aber brauchte für seine Landesmeliorationen baares Geld, und betrieb deshalb den Verkauf zu jedem Preis unter der Bedingung der Baarzahlung in Gold. — Verwendung der Gelder:

Zum Bau der Oderetablissements und Regulierungen im Oderbruch:

1754	36,685	Thaler	5	Sgr.	7	Pf.
1755	113,000	„	—	„	—	„
1756	57,000	„	—	„	—	„
Zum Dispositionsfond für Schlesien 1754	19,600	„	16	„	—	„
an Geh. Finanzrat Zinnow zur Erbauung eines Eisenhüttenwerkes in der Neumark	14,000	„	—	„	—	„
an denselben für Anlegung anderer Eisenwerke . . .	70,693	„	—	„	—	„
an den Tresor	38,321	„	2	„	5	„
an den K. Dispositionsfond	30,000	„	—	„	—	„
	379,300	Thaler	—	Sgr.	—	Pf.

der Bildergalerie in Sanssouci zusammen. Im Jahre 1756 begann der Bau. Oesterreich war es, der die Galerie einrichtete und das erste beschreibende Verzeichniss der Sammlung herausgab. Mag er auch am Ankauf der meisten dort aufgestellten Gemälde schuldlos gewesen sein, so trifft ihn doch der Vorwurf, in seinen Katalog all die zahlreichen, oft herzlich schlechten Kopien in dieser Sammlung für Originale genommen zu haben; Irrtümer über die ihn jeder ernste Liebhaber seiner Zeit aufgeklärt haben könnte. Denn vielfach handelt es sich um Gemälde, die schon damals weitbekannt und verhältnissmässig leicht zugänglich waren. So waren beispielshalber unter den vier und zwanzig angeblichen Werken von Rubens nur vier echte, — und diese sind bei Einrichtung der K. Museen in die Gemäldegalerie derselben gelangt.

In früheren Jahren war auch Graf Rothenburg vielfach der Agent des Kronprinzen und Königs in Paris: wiederholt ist im Briefwechsel beider von Bilderkäufen die Rede. Andere gelegentliche Käufer für Friedrich waren Gotzkowski und Graf Algarotti. Die Banquiers Daum oder Splittgerber leisteten meist die Zahlungen, übernahmen auch die Spedition der erworbenen Bilder. — Bei seinen Käufen sah Friedrich in erster Linie darauf, dass die Gemälde in seinen Schlössern gut dekorierten. Arbeiten der holländischen Schule, die „Magots" Ludwigs XIV., waren deshalb ausgeschlossen. Das besondere Interesse des Königs wandte sich bekanntlich den Arbeiten der französischen Schule zu: wie wir ihm jene Blüten der Rococoarchitektur in Berlin und Potsdam verdanken, welche erst allmälig wieder die verdiente Teilnahme der Kunstfreunde erregen, so auch die reichhaltige Kollektion französischer Gemälde in den hiesigen Schlössern, von denen die Ausstellung einen wesentlichen Teil, aber bei Weitem nicht alles geboten. Manches Bild hat im Lauf der Zeit unheilbar gelitten. Der alternde König umgab sich gern mit seinen Lieblingen, die bisweilen Jahre lang in der Sonne gehangen zu haben scheinen; an einigen ist die Farbe völlig ausgezogen, an anderen erscheint sie wie gebraten, letzteres z. B. an Watteau's „Mariée de village", das schon der Stich von C. N. Cochin als eins der hervorragendsten Bilder des Künstlers kennzeichnet. Es musste wegen seiner hochgradigen Zerstörung von der Ausstellung ausgeschlossen werden. — Neben den Franzosen kauft Friedrich auch gern Italiener des XVII. Jahrhunderts, vornehmlich, wenn sie mythologische Scenen oder Verwandtes darstellen.

Ein ungefähres Bild der Art seines Kunstgeschmackes bot die Rococogalerie sowie das Rococokabinet der Ausstellung. Die Gemälde derselben hatten einst zur Dekoration der Wohnzimmer des Königs im Stadtschloss zu Potsdam und in Sanssouci gehört. Daneben waren einzelne reiche und elegante Sessel aus dem Schlafzimmer im Stadtschlosse und aus dem Neuen Palais aufgestellt, sowie zwei schmale Sofabänke aus Charlottenburg. Von jener prachtvollen Bronzedekoration des grossen Speisesaales im Stadtschloss, auf die neuerdings ein Aufsatz von Émile Michel in der Revue des deux mondes wieder die Aufmerksamkeit des Auslandes gelenkt hat, liess sich leider keine Probe bieten. Der oft wiederholten Vermutung gegenüber, dass es sich in ihr um ein Werk französischer Künstler handele, sei aber einmal ausdrücklich betont, dass die Arbeit nach Zeichnungen von Joh. August Nahl (geb. in Berlin 1710, gest. in Cassel 1785) von hiesigen Handwerkern ausgeführt worden ist. Sie zeigt unsre damaligen Bronzegiesser und Ciseleure auf einer Höhe technischer Ausbildung, die durch nichts übertroffen wird, was selbst das damals so hochentwickelte Pariser Kunstgewerbe hervorgebracht hat.

Als teilweiser Ersatz waren dafür zwei andere hervorragend interessante Bronzemöbel ausgestellt — beide französischen Ursprungs: eine grosse Standuhr, welche angeblich als Geschenk der Pompadour in das Potsdamer Stadtschloss gelangt ist. Trotz des Reichtumes der Motive bleibt dies Werk aber sowohl an Schönheit der Zeichnung als Sauberkeit und Sorgfalt der Durchführung erheblich hinter einem eigentümlich gebildeten Kabinet aus Cedernholz mit Bronzemontierung zurück, welches das Hauptdekorationsstück des Raumes bildete. Auf kastenförmigem Unterbau erhebt sich ein geschweifter nach oben verjüngter Schrank, den eine von Figuren getragene Uhr abschliesst; in Komposition, Modellierung und Cieselierung ein Stück allerersten Ranges. Wie es nach Sanssouci gelangt, ist nicht bekannt. Jedenfalls gefiel es hier so gut, dass Friedrich von seinen Potsdamer Arbeitern eine genaue Reproduktion des Möbels anfertigen liess, welche ebenfalls in Sanssouci ihren Platz fand.

R. DOHME.

DAS KABINET HAINAUER.

Der kurze Ueberblick über die älteren Kunstsammlungen und die Sammler Berlins zeigte, wie trotz der ausgeprägten Richtung, welche der grosse Friedrich beim Sammeln verfolgte, die Neigung der Privatliebhaber in der preussischen Hauptstadt wesentlich auf nordische Kunst, insbesondere auf die Gemälde der niederländischen Schulen des XVII. Jahrhunderts gerichtet war. Es entsprach dies der Lage der Stadt und dem, was der deutsche Kunstmarkt bot. Im Wesentlichen ist auch heute noch die Neigung der Sammler dieselbe, wie ein Blick in den Katalog der Ausstellung beweist: unter zehn Ausstellern ist kaum Einer, der nicht fast ausschliesslich holländische oder vlämische Gemälde des XVII. Jahrhunderts beigesteuert hätte. Und zwar sind dies vorwiegend Werke der Kleinmeister, welche den räumlichen Verhältnissen der Privatwohnungen am meisten entsprechen. Unter diesen Ausstellern trat nur Einer, erst seit Kurzem in Berlin ansässig, in dem kleinen Teil seiner Galerie, welchen er für die Ausstellung hergeliehen hat, uns sofort als ein Sammler nach altenglischer Art entgegen, Herr Adolf von Carstanjen: nur die namhaftesten holländischen Meister sind hier in tadellos erhaltenen, trefflichen Werken vertreten.

Zwei andere Aussteller, welche mit gleicher Aengstlichkeit womöglich nur dem Besten und dem tadellos Erhaltenen in ihrer Sammlung einen Platz eingeräumt haben, zeigen in der Wahl ihrer Kunstwerke einen von den übrigen Sammlern durchaus abweichenden Geschmack: Graf Wilhelm Pourtalès sowohl als Herr Oscar Hainauer beweisen in dem, was sie ausgestellt haben, dass sie ihren Geschmack an alter Kunst in Paris ausgebildet, und dass sie dort zu sammeln und zu arrangieren gelernt haben. Nicht auf eine Galerie oder auf den einfachen Schmuck der Wände mit Gemälden haben es diese Sammler abgesehen, sondern auf eine reiche, aber geschmackvolle und harmonische Ausschmückung des Hauses mit alten Bildwerken,

Möbeln und Hausrat aller Art, die möglichst aus einer Kunstepoche und zu einander passend ausgewählt sind. Und zwar haben beide Sammler nach dem seit etwa zwei Jahrzehnten in Paris herrschenden Geschmacke die Frühzeit der Renaissance bevorzugt: Graf Pourtalès fast ausschliesslich die italienische Kunst, Herr Hainauer vorwiegend die niederländische und deutsche, und im Kunsthandwerk daneben auch die französische und italienische Kunst. Der wesentlich verschiedene Charakter der Bildwerke, welche diese beiden Sammler für die Ausstellung zur Verfügung gestellt hatten, ihre Zahl wie ihre Bedeutung legten den Gedanken nahe, jedem der beiden Aussteller einen besonderen kleinen Raum für seine Kunstwerke einzuräumen. Dass und wie dies geschehen ist, hat nicht unwesentlich mit zu den mannigfach anregenden, wohlgefälligen Eindrücken der Ausstellung beigetragen.

In seiner geschmackvollen und geschlossenen Wirkung hatte das Kabinet Hainauer auf der Ausstellung nur in der Rococogalerie seines Gleichen. Leider muss die Kritik in ihrer Beschreibung und Würdigung der einzelnen hervorragenden Bildwerke, die hier ihre Aufstellung gefunden hatten, darauf verzichten, zugleich auch dieses harmonische Zusammenwirken derselben mit zum Ausdrucke zu bringen.

Die umfangreiche Galerie des Marquis de Beurnonville, welche im Frühjahr 1881 zu Paris versteigert wurde, besass verhältnissmässig wenig tadellos erhaltene Gemälde, unter denselben aber gerade einige Werke der älteren deutschen und niederländischen Schule, für deren Erwerb Herr Hainauer daher mit Recht die verhältnissmässig hohen Preise nicht scheute. Im Auktionskataloge gingen namentlich diese deutschen Meister unter höchst sonderbaren Namen, wie denn überhaupt die Kenntniss der älteren deutschen Malerschule bei den Pariser Liebhabern und Kritikern noch mehr im Argen liegt als die der altniederländischen Schule. Aber ein sehr charakteristisches Gemälde des namenlosen Kölner Meisters, den man als den *„Meister des Bartholomaeus-Altares"* (auch des „Thomasaltares") zu bezeichnen pflegt, als ein Werk des Lucas van Leyden aufzuführen, sowie ein zweifellos der schwäbischen Schule angehörendes Altarwerk gar für einen Bartolommeo Vivarini auszugeben, war doch eine besonders starke Leistung der Pariser Bilderkritik auf diesem Gebiete. Freilich geht hier die Verwaltung des Louvre, der eine Reihe interessanter altdeutscher Gemälde besitzt, nicht gerade mit dem besten Beispiel voran. Auch der Louvre besitzt speziell vom „Meister des Bartholomäusaltares" ein hervorragendes Werk, eine grosse Abnahme vom Kreuze, welche der Katalog früher dem Quinten Massys zuschrieb, während er sie jetzt als „unbekannt" aufführt. Die „Anbetung des Kindes" in unserer Ausstellung (No. 3), eines der wenigen Gemälde des Künstlers im Privatbesitz, zeigt denselben besonders vorteilhaft und offenbar in seiner frühesten Periode; die Zeichnung ist noch sehr bestimmt, das reiche Kolorit ganz besonders hell, und die Farben sind von einem emailartigen Schmelz. Doch auch in diesem Jugendbilde, das seinem Charakter nach etwa um das Jahr 1500 entstanden sein mag, ist der vielleicht durch Stiche Schongauers angeregte Künstler schon eigenartig und vielfach grundverschieden von dem mindestens um ein Menschenleben älteren Martin Schongauer. Die neue Hypothese A. von Wurzbachs, der „Meister des Bartholomäusaltares" sei identisch mit Hibsch Martin, tritt daher gerade durch dieses Bild in das grelle Licht gesuchter Ideenjägerei.

Nicht mit gleicher Sicherheit ist ein grösseres deutsches Gemälde derselben Zeit zu bestimmen, ein Altarwerk in vier Abteilungen, welche die Figuren der Heiligen Lucas, Hieronymus, Andreas und Nicolaus in etwa halber Lebensgrösse (No. 8) zeigen. Das

Schild am Bilde nennt M. Grunewald als den Meister desselben; im Kataloge ist das Gemälde als *Martin Schaffner* bezeichnet. Beide Bestimmungen gehen auf Dr. Scheibler zurück. Seiner neueren Taufe, für welche auch Dr. Eisenmann eintritt, möchte ich eher zustimmen als jener älteren Benennung, da die Bilder in der tiefen und kräftigen Färbung, der gleichmässigen Beleuchtung wie in der ruhigen Haltung der Gestalten gegen Grunewalds eigentümliches Helldunkel, seine Vorliebe für helle und changierende Farben und seine bewegte Zeichnung in entschiedenem Gegensatze stehen. Die leuchtende Färbung und die vornehme ernste Haltung des Bildes mögen den früheren Besitzer auf den Einfall gebracht haben, ein italienischer Meister, wie B. Vivarini, müsste der Urheber des Bildes gewesen sein.

Ein zierliches Werkchen eines *deutschen Meisters* vom Anfange des XVI. Jahrhunderts ist der junge Mann mit den Stiefmütterchen, dessen langes blondes Haar ein schwarzes Barett bedeckt (No. 4). Aber wer kann der Künstler sein? Ich finde keinen deutlichen Anklang an irgend einen bestimmten Meister; selbst die Bestimmung „oberdeutscher Meister", scheint mir schon eine zu spezielle; auch steht ihr die Holzart (das Bild ist auf Eichenholz gemalt) entgegen. Das zierlich verschlungene Monogramm HH im Grunde, welches früher genügt haben würde, Hans Holbein für den Meister des Bildes zu erklären, giebt nach der Art wie es mit dem Wappen zusammen angebracht ist, zweifellos die Anfangsbuchstaben vom Namen des Dargestellten.

Ein anderes deutsches Bildniss der Hainauer'schen Sammlung, die Halbfigur einer jüngeren, sitzenden Frau (No. 6), ist ein Werk des ältereren *Lucas Cranach,* eines Meisters, den die Ausstellung von so vorteilhafter Seite zeigte, wie er uns nur in wenigen öffentlichen Sammlungen entgegentritt. Die satte, leuchtende Färbung, die tüchtige Zeichnung und die lebensfrische Auffassung weisen das Bild in die frühere Zeit des Künstlers, ehe durch die stets sich wiederholenden Bestellungen der gleichen Darstellungen, insbesondere der Reformatorenbilder und der Bildnisse sächsischer Fürsten seine Eigenart in handwerksmässige Routine ausgeartet war. Wie häufig in diesen früheren Werken Cranachs fehlt noch dessen bekanntes Monogramm, ja überhaupt jede Bezeichnung.

Unter den Gemälden der altniederländischen Schule ist das älteste von besonderem Interesse für Berlin. „Die Beschneidung Christi" (No. 9) ist von einem der sich unmittelbar an Jan van Eyck anschliessenden Nachfolger desselben, welcher meines Wissens nur in Berlin vorkommt: in zwei zusammengehörigen Gemälden unserer Galerie (No. 527 und 542, ohne jeden Anhalt früher als Gerard van der Meire bezeichnet), dem sich dieses Bild der Hainauer'schen Sammlung nach dem gleichen Charakter wie nach dem gleichen Umfange als Gegenstück anreiht. Man könnte den Künstler deshalb, da er durch seine ausgesprochene Individualität einen berechtigten Anspruch auf eine präcise Benennung machen darf, vielleicht passend als den *„Berliner Meister"* bezeichnen, bis einmal ein glücklicher Fund seinen wirklichen Namen ans Tageslicht fördert. Aber ich fürchte, die Berliner Künstler würden wenig damit einverstanden sein, diesen Meister gerade als den Berliner Meister *κατ' ἐξοχήν* bezeichnet zu sehen, da er bei aller Eigenart und bei einer gewissen Tüchtigkeit doch zugleich Eigenschaften besitzt, die seine Gemälde auf den ersten Blick nicht sehr bestechend erscheinen lassen. Seine Figuren sind auffallend untersetzt und von eigentümlich stupidem Gesichtsausdrucke, den ich, sehr banal aber nicht treffender, als schafsnasig bezeichnen kann. Dabei sind seine Kompositionen bis zur Nüchternheit

einfach und wenig belebt, Eigenschaften, die der Künstler mit dem ihm überhaupt nahe verwandten Petrus Cristus teilt und in noch höherem Grade als dieser besitzt. Aber bei alledem bringen seine Bilder dennoch durch die kräftige, harmonische Färbung, den warmen bräunlichen Ton, den sorgfältigen, trockenen Farbenauftrag, namentlich auch durch den feinen landschaftlichen Sinn einen wohlthuenden Eindruck hervor. In seiner Art die landschaftliche Ferne zu behandeln, macht sich eine weitere Eigentümlichkeit des Künstlers auffällig geltend: der ausserordentlich hohe Augenpunkt, wodurch der Horizont nahe unter den oberen Bilderrand gerückt ist. Die „Beschneidung" in der Akademie-Austellung war in Kraft und Feinheit der Farbenwirkung, sowie als Komposition wohl das bedeutendste unter den drei Bildern. Jedoch bietet für das Fehlen der Landschaft, welche die „Begegnung" und die „Anbetung der Könige" auszeichnen, der originelle Kirchenbau, in welchen die Scene verlegt ist, keinen genügenden Ersatz.

Von den Künstlern, welche um die Wende des XV. und im Anfange des XVI. Jahrhunderts die Traditionen der alten Eyck'schen Schule ausleben und zugleich die neue Zeit nach verschiedenen Richtungen hin vorbereiten, hatte das Hainauer'sche Kabinet mehrere besonders schöne Gemälde aufzuweisen. Zunächst von *Herri de Bles* zwei Bilder: ein grösserer Flügelaltar mit der „Anbetung der Könige" (No. 2), offenbar nur ein Atelierbild, und die „Enthauptung Johannes des Täufers" (No. 10), welche zu den ausgezeichnetsten Leistungen des Künstlers gehört, sodass sie in einer Sammlung wie die des Grafen Pourtalès in Paris unter Dürers Namen gehen konnte. Freilich ein eigentümlicher Missgriff in der Benennung. Denn wenn man an einen anderen Künstler denken könnte, so wäre dies weit eher Memlink; dem Memlink ist die reizvolle Gruppe der Frauengestalten zur Linken, ist der Schmelz der Farben noch nahe verwandt. Die neue Zeit macht sich aber schon sehr entschieden in dem Streben nach reicherer Charakteristik geltend, die bei Bles durch die gespreizte Haltung seiner Figuren, das phantastische Kostüm und die barocke gotische Architektur leicht einen etwas karikaturartigen Beigeschmack bekommt, in seinen besseren Bildern dagegen — wie in dieser hier in einer Radierung Rohr's wiedergegebenen Enthauptung des Johannes — die heiter gruselige Wirkung eines anmutigen Zaubermärchens besitzt.

Die Sibylla persica von *Mostaert* (Nr. 1) zeigt diesen Künstler in einem seltenen Motive und in seltener Grösse. Dass die Bezeichnung als „Bildniss der Margarete von Oesterreich", welche das Gemälde in der Sammlung Beurnonville führte, unrichtig ist, beweisen nicht nur die ächten Bildnisse dieser Fürstin, sondern die ganze Auffassung des Bildes und der Typus des Kopfes. Der Künstler wollte, seiner Aufgabe entsprechend, eine Idealgestalt zeichnen, und hat deshalb den Kopf gar nicht bildnissartig gehalten.

Bei der Benennung des Gemäldes hätten wir statt des Namens Mostaert genauer sagen müssen: der Künstler, welchen man mit einiger Wahrscheinlichkeit als Mostaert zu bezeichnen pflegt. Denn irgend ein urkundlich beglaubigtes Gemälde dieses Meisters giebt es nicht. Wohl aber lassen die Gemälde, welche man Mostaert benennt, durch ihren feinen Ton und ihr Helldunkel, die schlichte Erzählungsweise und die gemütvolle, oft ergreifende Auffassung auf einen Holländer von Geburt, lässt die Verwandtschaft der früheren Bilder mit denen Gerard Davids auf die Ausbildung jenes Meisters in den südlichen Provinzen unter David schliessen und die grosse Zahl der von ihm noch erhaltenen Gemälde (jetzt namentlich in der Pinakothek zu München und in der National Gallery zu London) eine lange Thätigkeit voraus-

setzen: und mit diesen Voraussetzungen sowohl wie mit der Zeit, in welcher jene Gemälde entstanden sind, ist das, was wir durch Mander wie durch Urkunden über Jan Mostaert wissen, sehr wohl in Einklang zu bringen.

Eine der interessantesten Fragen in der Geschichte der niederländischen Malerei ist ohne Zweifel die: wie kam der italienische Einfluss nach den Niederlanden? Noch stehen wir einer befriedigenden Lösung dieser Frage so fern, dass wir sogar bei den Künstlern, welche diesen Einfluss zuerst und am stärksten zeigen — ähnlich wie für Hans Holbein unter den deutschen Malern — über ihren Aufenthalt in Italien nur die dürftigsten Angaben besitzen, zuweilen nicht einmal einen Anhalt dafür haben. Wir sind daher im Wesentlichen auf die Gemälde angewiesen, aus welchen Rückschlüsse auf den Einfluss, unter welchem sie entstanden, gemacht werden müssen. Aus den Gemälden sehen wir nun, dass sich neben dem Einfluss von Raphael und Michelangelo der des Leonardo und der mailändischen Schule überhaupt besonders stark und sogar noch vor dem jener beiden römischen Künstler geltend macht. Der Reiz in Durchführung, Helldunkel und Ton, sowie die Einfachheit der Komposition und Handlung näherten die Auffassung der mailändischen Schule den Niederländern; und geographische und politische Verhältnisse mögen noch mit zu dieser ersten bedeutungsvollen Berührung beigetragen haben, neben welcher der Einfluss von Venedig auf die Malerei in den Niederlanden erst nach Jahrzehnten sich geltend zu machen beginnt.

Zuerst und am ausgesprochensten zeigt sich der Einfluss der mailändischen Schule in *Mabuse*, welcher dadurch für die neue Richtung innerhalb der niederländischen Malerei der eigentlich bahnbrechende Künstler wurde. Seine kühlen weisslichen Lichter, seine schwärzlichen Schatten, sein Helldunkel und seine Art zu modellieren weisen aufs deutlichste auf Leonardo hin. Unter den diesen Einfluss besonders stark bekundenden Gemälden, welche man dem Mabuse zuschreibt, ist eines der interessantesten — in zahlreichen, zum Teil trefflichen Wiederholungen auftretend — die Madonna mit dem Kinde, von welcher auch das Hainauer'sche Kabinet ein gutes Exemplar aufzuweisen hatte (Nr. 7). Der italienische, speziell mailändische Charakter ist so stark darin ausgesprochen, dass diese Komposition gelegentlich einem mailänder Künstler zugeschrieben wird, dem Andrea Solario. Farbigkeit, Wärme und Wahl der Farben, auch die landschaftliche Ferne, welche in der That unverkennbar das Vorbild des Solario (in seiner Vierge au coussin vert u. s. f.) verraten, weichen von Mabuse's gewöhnlichen und bezeugten Bildern ab. Vielleicht haben wir darin eines seiner unmittelbar nach seinem Aufenthalt in Italien gemalten Werke zu erkennen, dessen Wiederholungen wohl nur zum kleineren Theile auf ihn selbst zurückgehen. Möglicher Weise ist aber auch überhaupt nicht Mabuse, sondern irgend ein uns nicht bekannter Landsmann desselben der Schöpfer dieser Komposition.

Die *plastischen Bildwerke* im Kabinet Hainauer halten den Gemälden an Zahl und Wert etwa die Wage, gehen also weit über die Bedeutung der blossen Dekoration hinaus: zwei Marmorwerke des Antonio Rossellino und eine Marmorbüste von Mino neben verschiedenen vorzüglichen kleineren Bronzen würden einen Schmuck jedes Museums ausmachen.

Die beiden Marmorarbeiten des *Antonio Rossellino* hat Herr Hainauer von demselben Besitzer, dem Grafen Alessandri in Florenz, erworben, von dem auch unser Museum in

neuester Zeit ein interessantes Stück, ein unglasiertes Thonrelief der Madonna zwischen zwei Engeln vom alten Luca della Robbia erstanden hat. Die Büste des jungen Johannes (No. 13) ist eines jener ziemlich zahlreichen, höchst liebreizenden Köpfchen von florentiner Meisterhand, welche meist dem Donatello zugeschrieben werden und fast ausnahmslos das Porträt irgend eines jungen vornehmen Florentiners im Gewande des Schutzpatrons der Arnostadt darstellen. Ohne Zweifel ist Donatello der erste, welcher in dieser Form ein Knabenporträt zu geben wagte; auf ihn gehen die schöne Büste in Casa Martelli und wohl auch der lachende Knabe bei Herrn Eugen v. Miller in Wien zurück; auf das Atelier des Meisters eine herbere Arbeit im Besitz von Herrn Goupil zu Paris. Die beiden Marmorbüsten im Bargello, welches von Donatello's eigener Hand das Reliefbild des jungen Täufers besitzt (jedoch ohne bildnissartigen Charakter), zeigen schon mehr die Art des Desiderio; freilich im unmittelbaren Anschlusse an Donatello. Aehnliches gilt von den beiden Marmorköpfchen in der Chiesa dei Vanchettoni in Florenz, wenn auch ihre Bestimmung noch schwieriger ist als die der Bargello-Büsten. Als vollendet individuelle Schöpfung ist wohl die reizvollste aller dieser Büsten das Knabenbildniss, welches kürzlich aus Timbals Nachlass an Herrn Gustave Dreyfuss in Paris gelangt ist. Auffassung und Behandlung lassen hier ebensowohl auf Desiderio als auf Antonio Rossellino raten. Bei der, in ihren Verhältnissen etwas grösseren Büste des Herrn Hainauer scheint mir dagegen Desiderio's Name ausgeschlossen zu sein; die weiche Behandlung, das bewegliche Spiel der Muskeln ist ihr nicht in dem Maſse eigentümlich, wie Desiderio's bezeugten Arbeiten. Der Mittelpunkt des Kabinets, worin sie auf einem geschmackvollen altfranzösischen Sockel aufgestellt war, bildete diese Büste zugleich das Hauptstück desselben und das Lieblingsstück des Publikums. Den anziehenden individuellen Zügen wusste der Künstler einen ganz eigenen Liebreiz zu geben, der durch die anmutige Haltung, das leicht und geschmackvoll behandelte Haar und die malerische Gewandung, sowie durch die bräunliche warme Färbung des Marmors noch gehoben wird. Ein eigenartiger Abschluss, den ursprünglich alle altitalienischen Johannesbüsten und Johannesstatuen — selbst diese durchaus bildnissartigen — bis herab zu Michelangelo's Giovannino in unserem Museum aufzuweisen hatten, ist meines Wissens nur an dieser einen Marmorbüste noch erhalten: der Heiligenschein in feuervergoldeter Bronze, welcher als Hintergrund des warmen Marmors von eigentümlich reizvoller Wirkung ist.

Diese Knabenbüste zeigt noch auffallende Verwandtschaft mit Donatello's späteren Johannesfiguren, namentlich mit der Büste in Casa Martelli. Wir dürfen sie danach, wie auch nach ihrer noch etwas herben Behandlung wohl der früheren Zeit des Antonio Rossellino zuschreiben. Gleichfalls ein früheres Werk desselben ist auch das grosse Relief der Madonna mit dem Kinde, die Cherubim umschweben (No. 12). Die Zeichnung ist streng, hier und da selbst noch eckig; der Ausdruck der Köpfe hat noch nicht jenen Zug von schwärmerischen Liebreiz, welcher den meisten späteren Werken Rossellino's eine so eigentümliche Anziehungskraft verleiht. Nach dieser Richtung kennzeichnet der Vergleich mit dem Madonnenrelief der Ambraser Sammlung zu Wien, sowie mit einem angeblich jetzt in russischem Privatbesitz befindlichen grösseren Madonnenrelief, dessen Abguss unser Museum aufweist, die Fortentwicklung Rossellino's. Namentlich das letztere Relief erscheint wie eine spätere, freie Redaktion des Hainauer'schen Marmors. Ein besonderes Interesse bietet das letztere wieder durch die tiefe Färbung des Marmors und die Erhaltung der alten Vergoldung.

Nicht so reizvoll dem Gegenstande nach, nicht so bestechend in seiner Erhaltung,

aber von gleichem künstlerischen Werte ist eine Marmorbüste von der Hand des *Mino da Fiesole* (No. 14). Mino ist der eigentliche Porträtist unter den Bildhauern von Florenz in der zweiten Hälfte des XV. Jahrhunderts. Dennoch gehört eine Büste von seiner Hand in den Privatsammlungen zu den grössten Seltenheiten: ausser dem grossartigen Marmorkopf des Diotisalvi Neroni, des bekannten Vertrauten und späteren Verräters der Mediceerfamilie in Gustave Dreyfuss' einziger Sammlung von Quattrocento-bildwerken, kenne ich nur noch bei Goupil die kleinere Marmorbüste eines jungen Florentiners, die Mino wieder in das Gewand Johannes des Täufers gekleidet hat. Die Hainauer'sche Büste ist ein frühes Werk des Künstlers — nächst unserer Büste des Niccolò Strozzi trägt sie das älteste Datum — und gehört daher auch zu seinen besten Erzeugnissen. Denn seine Jugendarbeiten zeichnen sich durch Frische und Energie der Auffassung, liebevolle und doch breite Behandlung vor den Werken der späteren Zeit aus, in welcher die Massenaufträge auf Grabdenkmäler, Altäre u. a. kirchliche Dekorationsstücke in Florenz und namentlich in Rom Mino's Eigenart schon nach verschiedenen Richtungen hin zu entschiedenem Manierismus umgebildet hätten. Die Büste trägt an dem schmalen, flüchtig behandelten Sockel, der aus demselben Stück Marmor ausgearbeitet ist, die Bezeichnung: ALEXO DI LVCA MINI. 1456. Diese Inschrift ist in mehrfacher Weise auffällig und interessant. Einmal durch die Jahreszahl in gotischen Ziffern, welche damals in Italien ausserordentlich selten vorkamen. Sodann lässt sich die Inschrift entweder auf den Dargestellten allein beziehen, so dass *MINO* als der Vatersname des Luca, also als der Grossvater des Dargestellten zu verstehen wäre; oder es lässt sich der letzte Name als der des Künstlers auffassen, hinter dem „OPVS" zu supplieren wäre. Wer dieser Alesso di Luca sein mag, habe ich nicht ausfindig machen können; doch wird den florentiner Archivaren diese Bestimmung mit Hilfe jenes Datums und des Alters des Dargestellten (er steht im Anfange der Vierziger) hoffentlich nicht unmöglich sein. Die Persönlichkeit mit ihren feinen, wenn auch nicht bedeutenden Zügen, ist anspruchslos, aber treffend wiedergegeben; das volle Haar sowohl wie das antike Gewand (eine Seltenheit bei Mino's Porträtbüsten) sind mit Geschmack angeordnet und ohne alle Manier behandelt. Durch die Aufstellung der Büste im Freien ist dieselbe wohl des warmen Tones und der Glätte der Oberfläche beraubt, aber ihre hervorragenden künstlerischen Eigenschaften sind hierdurch kaum beeinträchtigt.

Bis vor einigen Jahren galt Mino's Büste des Conte della Luna vom Jahre 1461 als seine älteste nachweisbare Porträtarbeit. Durch die Entdeckung der Jahreszahl unter der Büste des Niccolò Strozzi im Berliner Museum können wir jetzt seine Thätigkeit bis ins Jahr 1454 hinauf verfolgen. Diesem frühesten datierten Werke schliesst sich also die Hainauer'sche Büste von 1456 unmittelbar an. Nach dem Alter der Dargestellten müssen aber gleichzeitig, wenn nicht noch um einige Jahre früher, auch die beiden Büsten der Söhne des alten Cosimo de' Medici, Piero und Giovanni, im Bargello entstanden sein, von denen letztere eigentümlicher Weise bisher weder als ein Werk Mino's noch als das Bildniss des Giovanni erkannt worden ist — trotz dem bekannten Medaillon desselben mit den sprechend ähnlichen Zügen. Diese Gruppe von Arbeiten sichert uns ein festes Urteil über die Jugendthätigkeit Mino's; es fällt dies, wie erwähnt, seinen späteren Arbeiten gegenüber äusserst günstig aus.

Einige weitere Bildwerke der Hainauer'schen Sammlung, meist aus Bronze und von kleinerem Umfange, bringen uns in raschem Sprunge um mehr als ein Jahrhundert unserer Zeit näher. In dieser in nahezu einseitiger Weise durch den Einfluss

Michelangelo's bestimmten Epoche der italienischen Kunst wird es uns oft ausserordentlich schwer, den Meister, von welchem das eine oder andere Bildwerk herrührt, bestimmt namhaft zu machen; zumal wenn es sich um kleinere Bronzen handelt, welche vorwiegend mehr oder weniger freie Nachbildungen beliebter grösserer Bildwerke der Zeit zu sein pflegen. Dies ist unter den hier ausgestellten Sachen mit der Sapienzia (No. 21) und den Statuetten von Vulkan und Venus (No. 17 und 18) der Fall, sämmtlich Arbeiten von grossem Reiz in der Farbe und Patina. Namentlich die erstere darf durch ihre weiche malerische Behandlung auch auf einen grösseren künstlerischen Wert Anspruch machen. In höherem Maſse gilt dies für zwei andere Bronzen der gleichen Zeit, für die kleine Büste des Papstes Gregor XIV. (1590/91) und für das Relief der Grablegung. Diese Papstbüste (No. 20), zu der wir ein grossartiges Gegenstück in der Kollossalbüste Papst Sixtus' V. noch kennen lernen werden, ist durch die anmutige Bewegung, durch den reizvollen Abschluss und die Anordnung des Sockels, durch die feine Ciselierung ebenso ausgezeichnet wie durch die lebensvolle Wiedergabe der Persönlichkeit. Das Relief der Grablegung (No. 16) weist auf die Hand eines der hervorragendsten Künstler in der unmittelbaren Umgebung von Michelangelo. Die gestreckten Figuren mit ihren kleinen Köpfen, die äusserst geschickte Komposition und die malerische Anordnung, welche die vorderen Gestalten ziemlich frei hervorspringen lässt, während die hinteren Figuren fast nur im Umriss in die Fläche geritzt sind, erinnern in so auffallender Weise an die bekannte kleine Bronzethüre des Bargello, welche man früher dem Michelangelo zuschrieb, dass wohl beide Arbeiten demselben Künstler angehören — ob dem Giacomo della Porta, welchen man für jene Thür im Bargello neuerdings namhaft gemacht hat, wage ich nicht zu entscheiden.

Die Marmorbüste des Giovanni Capponi (No. 18), die in dem Halbdunkel der dekorierten Nische, in welcher sie aufgestellt war, eine grosse Wirkung hervorbrachte, vermag, in der Nähe betrachtet, den Vergleich mit der Büste Mino's, die um etwa hundert Jahre früher entstand, nicht auszuhalten.

Aus seinem reichen Besitz an plastischen Bildwerken hatte Herr Hainauer einige Arbeiten deutscher und niederländischer Kunst in fast ausschliesslich dekorativer Absicht mit ausgestellt. Ich nenne darunter die bemalte und reich vergoldete Holzstatue der Magdalena (No. 22), welche aus Spanien stammt und in Paris, wo sie der jetzige Besitzer erwarb, als spanische Arbeit ausgegeben wurde. In den ersten Jahrzehnten des XVI. Jahrhunderts, welcher diese beinahe lebensgrosse Figur angehört, begegnen wir aber in Spanien — ebenso wie im XV. Jahrhundert — zahlreichen plastischen Bildwerken und Gemälden, die im Vergleich mit den zweifellos nationalen Erzeugnissen so stark nordischen, insbesondere niederländischen Charakter zeigen, dass wir nicht nur auf Einfluss niederländischer Kunst, sondern auch auf niederländische Künstler, welche für Spanien arbeiteten oder in Spanien selbst thätig waren, zu schliessen berechtigt sind. Für beide Thatsachen, für welche ja in der politischen Verbindung beider Länder und in der ausserordentlich langsamen Entwickelung einer eigentlich nationalen Kunst in Spanien genügende Gründe vorliegen, fehlt es uns nicht an Zeugnissen verschiedener Art. Sind doch auch die hervorragendsten Bildwerke der späteren gotischen Epoche in Spanien, die Statuen an der Puerta de los Leones der Kathedrale zu Toledo, urkundlich Arbeiten eines niederländischen Meisters; wie denn auch niederländischer Einfluss im plastischen Schmuck der Capilla de los Reyes noch

deutlich zu erkennen ist. Jene Figur der Magdalena, durch die treffliche Erhaltung ihrer Bemalung besonders anziehend, zeigt den niederländischen Charakter besonders stark.

Ein kleineres Stück der Sammlung, welches für unsere deutsche Kunst von besonderem Interesse ist, die Bronzestatuette der Eva vom jungen *Peter Vischer,* hatte Herr Hainauer das Verdienst, aus der Fremde, in welche leider die meisten Werke dieses hervorragendsten Meisters unter den Söhnen des alten Vischer gewandert sind, wieder für Deutschland zurückzugewinnen. Die zierlicheFigur befand sich bis dahin im Besitz von M. Odiot zu Paris. Die kleine Zahl der dem Umfange nach meist nicht bedeutenden Arbeiten, welche dieser schon 1528 vor seinem Vater jung verstorbene Künstler, neben seiner Teilnahme an den grossen gemeinsamen Arbeiten der Vischer'schen Giesshütte, geschaffen hat, sind in neuerer Zeit mehrfach besprochen und gewürdigt worden: der Apollo im Germanischen Museum, die beiden Dintefässer im Besitz von Mr. Fortnum zu Stanmore Hill, sowie das Bronzerelief von Orpheus und Eurydice, von welchem zwei verschiedene, in Ausgüssen sehr seltene Redaktionen vorkommen. Die Eva ist dagegen meines Wissens bisher nicht einmal erwähnt worden; und doch schliesst sie sich jenen Arbeiten ebenbürtig an und ist zugleich nächst dem Apollo die umfangreichste derselben. Sie trägt durchaus den gleichen Charakter wie jene Arbeiten: den Charakter, welcher der Nürnberger Kunst durch Dürer aufgeprägt war, modifiziert durch den Einfluss italienischer Kunst, der sich teils durch die Vermittlung des Jacopo de' Barbari, teils durch vorübergehenden Aufenthalt mehrerer Söhne Vischers in Italien — und so gewiss auch des jungen Peter — geltend machte. Die Verwandtschaft der Werke unseres Künstlers mit den Stichen seines in Venedig gebildeten Landsmannes Jacob Walch (de' Barbari) ist eine so grosse, dass ein bekannter französischer Forscher, noch bestärkt durch die Aehnlichkeit der Monogramme beider Künstler, eines seiner Hauptwerke für eine Arbeit des Barbari erklärte, und dass auch jetzt noch mehrere derselben wenigstens auf die Stiche Barbari's zurückgeführt werden. Doch glaube ich, dass das Verhältniss des jungen P. Vischer zu Jacopo ein ähnliches war, wie das Dürers zu diesem: Barbari's Arbeiten, namentlich seine Stiche wirkten vielfach anregend auf ihn ein, ja haben ihm vielleicht selbst den ersten Gedanken zu einem oder dem anderen seiner Werke gegeben, aber direkt als Vorlage haben sie ihm schwerlich gedient. Dies gilt auch von unserer Bronzestatuette der Eva, welche zu Barbari's bekanntem Stiche, aber auch zu Dürers Stiche des Sündenfalls in Beziehung gebracht werden kann. Wohl kein anderer deutscher Künstler hat sich die Anmut der Bewegung und die Weichheit der Formengebung von der italienischen Kunst in dem Maſse und zugleich mit dem Verständniss angeeignet wie der junge Vischer; dafür ist die Eva ein sprechendes Zeugniss.

Die reichen altfranzösischen Möbel, ein altflandrischer Seidengobelin, ein Emailaltärchen von Nardon Pénicaud und eine Majolikaschüssel vom Meister Giorgio aus Gubbio (vom Jahre 1541), welche im Renaissancekabinet nur als Dekorationsstücke aufgestellt waren, um demselben einen wohnlichen Charakter zu geben, werden später einmal von kompetenter Seite an diesem Orte mit der reichen Hainauer'schen Sammlung kunstgewerblicher Gegenstände aller Art ihre Würdigung erhalten.

DIE RENAISSANCE-GALERIE.

DIE SAMMLUNG DES GRAFEN WILHELM POURTALÈS.



Die kurze Galerie, welche den Uebergang bildete von dem „Renaissance-Kabinet" zur „Rococo-Galerie", war zur Aufnahme der älteren Bildwerke des XV. und XVI. Jahrhunderts bestimmt, welche sich nach Zeit und Inhalt unmittelbar an die Kunstwerke des Hainauer'schen Kabinets anschlossen. Dass dieser Raum nicht im gleichen Mafse harmonisch wirkte, lag teils in dem Umstande, dass die Kunstwerke aus verschiedenem Besitz hatten zusammengestellt werden müssen, und dass der schmale Raum eine ähnliche Ausstattung mit Möbeln und Stoffen nicht gestattete. Dennoch stand diese Galerie im Wert ihrer Bildwerke kaum dem „Renaissance-Kabinet" nach, namentlich durch die köstlichen Bronzen, welche Graf Wilhelm Pourtalès zur Ausstellung gegeben hatte, und welche für die Wirkung dieses Raumes geradezu bestimmend waren. Wie Hainauer's italienische Bildwerke ausschliesslich florentinischen, so sind die Pourtalès'schen Skulpturen fast ausschliesslich venezianischen Ursprungs, wie sie denn auch meist in Venedig gesammelt sind; jene sind daher wesentlich Marmorarbeiten, diese fast ausschliesslich Bronzen.

Der Wert dieser Arbeiten, denen wir hier zunächst unsere Aufmerksamkeit schenken wollen, beruht in erster Linie in ihrer vornehmen dekorativen Wirkung. Diese hat die venezianischen Bronzebildwerke bereits seit Jahrzehnten zu den gesuchtesten und am höchsten bezahlten Kunstobjekten gemacht, selbst wenn sich — wie gerade für die Pourtalès'schen Bronzen — für die meisten derselben bestimmte Künstler nicht nachweisen lassen, oder wenn dieselben nicht einmal den Charakter eines eigenartigen Künstlers haben. Ihre prächtige Erscheinung hatte auch die Veranstalter der Zeughausausstellung verführt, mehrere der Statuen und Reliefs der Ausstellung mit einzuverleiben, obgleich sie eigentlich nicht in den Rahmen derselben passten; umgekehrt hatte man bei der Auswahl für die Akademieausstellung der Versuchung nicht wiederstehen können, auch ein paar jener herrlichen Bronzethürklopfer der Pourtalès'schen Sammlung mit auszustellen.

Schon auf den ersten Blick über diese Bronzen wird die Zahl der Kopieen und freien Nachahmungen von Antiken auffallen. Sie stammen sämmtlich augenscheinlich aus dem Cinquecento, welches — im Gegensatze gegen das Quattrocento — sich gern

der Antike so nahe als möglich anschloss, ja bis zur Nachahmung derselben ging. Diese Bewunderung der alten Kunst brachte zahlreiche Kopieen von den in jener Zeit besonders geschätzten Antiken hervor, meist im kleinsten Format. Zum Teil haben dieselben nur das Interesse, uns einen Beitrag zu liefern für die Frage nach dem Besitz an Antiken jener Zeit; die grösseren haben daneben aber zugleich eine schöne dekorative Wirkung; namentlich zeichnen sich darunter die venezianischen Bronzen durch ihre schöne Farbe und Patina aus. Den Beweis dafür liefern uns in der Ausstellung die Büste des Lucius Verus, (No. 20; mit einem in der Farbe besonders reizvollen Louis XVI.-Sockel), und eine zweite männliche Büste, muthmafslich einen römischen Kaiser darstellend, letztere im Uhrsaal aufgestellt. Die Bestimmung derselben als ein Werk des *Alessandro Vittoria* ist nur eine mutmafsliche, wenn auch die freie Behandlung und Auffassung hier eher an einen bestimmten Meister denken lassen, als bei dem Lucius Verus. Der Anschluss an ein römisches Vorbild macht eine sichere Benennung um so schwieriger, als die Arbeiten der späteren Hochrenaissance, namentlich wenn sie in Bronze ausgeführt sind, dank ihres weniger scharff individuell ausgesprochenen Charakters überhaupt nicht leicht zu bestimmen sind. Die Patina dieser Büste scheint gelitten zu haben. Von besonderem Reiz ist der zierliche, gleichfalls in Bronze ausgeführte Sockel.

Die Bronzestatuette einer „Venus" (No. 31) ist wieder in unmittelbarer Anlehnung an ein antikes Original entstanden. Zweifellos ist dies für die stattliche, lebensgrosse Statue des „Dornausziehers" (No. 26), eine der schönsten und wirkungvollsten Kopien dieser so oft in der Renaissance wiederholten berühmten Figur.

Ein ganz anderes selbständiges Interesse als diese wirkungsvollen Schaustücke bietet der Bronzekopf eines Knaben (No. 22). Die Benennung, welche wir dem Werke in unserem Ausstellungskataloge gegeben hatten, „venezianischer Meister vom Anfang des XVI. Jahrhunderts", würde das Interesse an der Arbeit allerdings verringern; denn danach würde dieselbe, wie die eben genannten Bronzen, gleichfalls unter die Rubrik der Renaissance-Kopien nach der Antike fallen.

Allein ist diese Bestimmung auch wirklich über allem Zweifel erhaben? Ist die Arbeit nicht doch etwa eine antike? Nach allen kunsthistorischen und künstlerischen Kriterien würden wir sie in der That nicht für ein Werk der Renaissance, sondern vielmehr für eine römische Arbeit der ersten Kaiserzeit gehalten haben. Jene bestimmte und entgegengesetzte Antwort im Kataloge gründet sich auf den Ausspruch eines Sachverständigen, den wir in Zweifel zu ziehen uns nicht für berechtigt hielten. Der Knabe trägt nämlich als Schmuck ein Halsband aus kleinen Steinchen, welches leider (da die Büste nur bis zur Mitte des Halses erhalten ist) nur noch zur Hälfte vorhanden ist. Auf diesen Steinchen sind die Ueberreste einer Inschrift sichtbar, welche Herr Professor Theodor Mommsen in folgender Weise entzifferte:

DIVI AVG FPM TRI III · PP

Diese einzelnen Elemente, welche sich nach den Abkürzungen der Kaiserinschriften als: — — DIVI AVGVSTI FILIVS PONTIFEX MAXIMVS TRI (allenfalls TRIBVNITIA POTESTATE) III PATER PATRIAE lesen liessen, ergäben — so sagt Mommsen — in der That die Reste einer Kaiserinschrift, aber eine absolut unsinnige, wie sich eine solche niemals auf ächten antiken Werken nachweisen lässt, wohl aber auf Nachahmungen der Renaissance sich finden könne. Dass die Form der Buchstaben durchaus antik erscheint, dürfe nicht dagegen angeführt werden, da dieselben gelegentlich in der Renaissance vollständig täuschend nachgeahmt seien.

Wohl aus denselben Gründen hat sich auch Panofka in seinen „Antiques du Cabinet Pourtalès" (Tafel XIX) gegen den antiken Urprung des Kopfes ausgesprochen.

Diesem Ausspruch gegenüber kann es mir nicht einfallen, die Büste dennoch als eine zweifellos römische Arbeit hinstellen zu wollen. Nur mag es mir erlaubt sein, die künstlerischen und historischen Stützpunkte, welche für eine solche Herkunft und gegen die Entstehung in der Renaissance sprechen, hier wenigstens aufzuführen.

Durchaus antik ist zunächst schon die Auffassung, die ruhige Haltung und der fast typische Ausdruck gegenüber den lebhaft bewegten individuellen Kindergestalten der Renaissance. Antik ist ferner das Einsetzen der Augen, hier seltener Weise in Perlmutter ausgeführt. Antik ist endlich die Tracht: das Halsband aus kleinen Steinchen wie die Haartracht, der bis auf eine in einen Bronzering zierlich aufgeknüpfte Flechte kahl geschorene Kopf, welcher den römischen Sklaven verrät.

Bei allen diesen Merkmalen wäre zwar Eines nicht ausgeschlossen: dass die vorliegende Büste eine beinahe getreue Kopie der Renaissance sei. Allein dagegen spricht, abgesehen von der bis ins Kleinste tadellosen Treue im Charakter der Kopftracht[1]) wie der Buchstaben jener Inschrift, namentlich auch die Ausführung: eine Bronze von der Leichtigkeit, von der Feinheit des Gusses, überhaupt von der Art der Bronzearbeit, wie sie dieses Köpfchen zeigt, ist mir aus der Zeit der Renaissance nicht bekannt. Die schöne braune Patina und die glatte Oberfläche müssten freilich immerhin wohl für eine Ueberarbeitung der Renaissance angesehen werden.

Ueberlassen wir also weiterer Forschung den Beweis, dass entweder in der That Kopien nach der Antike von der Treue und zugleich von der künstlerischen Meisterschaft, wie dieses Sklavenköpfchen, in der Renaissance angefertigt wurden, oder aber dass jene Inschrift auf dem Halsband erst in der Zeit der Renaissance hinzugefügt wäre. Die Freude an der Meisterschaft der Arbeit wollen wir uns auf alle Fälle nicht durch diese archäologischen Schwierigkeiten und Bedenken trüben lassen.

Die beiden Hauptstücke der Pourtalès'schen Sammlung, die Bronzestatuen des Neptun und Meleager (No. 18 und 19), sind den bisher genannten Bronzen gegenüber durchaus eigenartige, charakteristische Renaissance-Arbeiten. Die gewählte mafsvolle Schönheit der Gestalten, die geschmackvolle freie und bewusste Haltung, das frische Ausschreiten in ihrer Bewegung, das leicht erhobene Haupt, endlich die Behandlung der Bronze haben mich bestimmt, auf *Jacopo Sansovino* als den Meister dieser beiden Statuen, die wohl in Privatbesitz ihres Gleichen nicht haben, zu schliessen. Unter seinem Lehrer Andrea Sansovino hatte sich Jacopo den Sinn für schöne Form angeeignet, hatte aber gleichzeitig Michelangelo's Vorbild tiefer und doch eigenartiger in sich aufgenommen als sein Lehrer. Dieser eigentümlichen Verbindung verdanken wir einer Reihe von Einzelfiguren von Sansovino's Hand, welche vielleicht das Reizendste genannt werden dürfen, was die Hochrenaissance überhaupt in dieser Richtung hervorgebracht hat: die Marmorstatue des Bacchus im Bargello und die vier Bronzestatuen der Loggietta am Markusturm zu Venedig. Ihnen schliessen sich die

[1]) Für die Haartracht möchte ich auch zum Vergleich auf ein kürzlich von mir in Florenz für das Antiquarium erworbenes Bronzefigürchen, wohl aus frührömischer Zeit, hinweisen, welches nach Patina und Arbeit sich als zweifellos antik erweist. Dasselbe stellt gleichfalls einen kleinen Sklaven dar, mit hochgegürtetem Hemd, kahl geschorenem Haupt und Zopf und mit eingesetzten Augen aus Knochen.

beiden Pourtalès'schen Statuen, wie jene etwas unter Lebensgrösse, auf's Engste an; ja sie scheinen mir den Statuen der Loggietta noch überlegen zu sein. Freilich neben dem naiven Ernst, dem unbestechlichen Naturalismus des florentiner Quattrocento kann diese vornehm dekorative Auffassung doch nicht Stand halten: neben Donatello's Bronzestatue Johannes des Täufers im Dom zu Siena oder neben den beiden bronzenen Davidstatuen des Bargello würden diese Werke Sansovino's doch etwas absichtlich und oberflächlich erscheinen, wenn sie auch ihren Zweck als Schmuckstücke eines Salons besser erfüllen als jene.

Von Bronzearbeiten des Quattrocento hatte die Renaissance-Galerie mehrere Stücke aufzuweisen; sie vertreten diese Zeit jedoch nicht nach ihrer besten Seite, da sie sämmtlich norditalienischen Ursprungs sind. In Oberitalien knüpft sich die Ausbildung einer Bronzeplastik bekanntlich an eine ganz bestimmte Thatsache, an Donatello's Berufung nach Padua zum Guss der Reiterstatue des Gattamelata. Zur Ausführung dieses grossartigen, für seine Zeit wahrhaft ereignissvollen Werkes, dem sich eine Reihe anderer umfangreicher Bestellungen anschlossen, welche Donatello während zehn Jahre in Padua beschäftigten, vereinigte derselbe eine grosse Zahl von Künstlern in Padua, welche hier zum Teil auch nach der Rückkehr ihres Meisters nach Florenz angesessen blieben und Padua auf mehr als ein halbes Jahrhundert zum Mittelpunkte der Bronzeplastik in Norditalien machen. Den Bedürfnissen des benachbarten Venedigs entsprechend erstreckt sich diese Thätigkeit wesentlich auf die Kleinkunst, auf den Schmuck des Hauses und Zimmers: Thürklopfer, von denen Graf Pourtalès zwei der allerschönsten ausgestellt hatte (vergl. die Heliographie S. 139), Tintefässer und Kästchen aller Art, Leuchter jeder Form und Grösse, Altärchen, Kusstafeln und allerlei Zier- und Schmuckgegenstände, mit deren Ueberresten heute namentlich die Salons von Paris ausgestattet sind.

Einer jener Künstler, welche Donatello bei der Ausführung seiner Paduaner Arbeiten behilflich waren, ist wohl der Urheber jenes Madonnenleliefs, welches Graf Pourtalès unter No. 30 in der Renaissance-Galerie ausgestellt hatte. In Auffassung und Behandlung ist es jenen Relieftafeln des Hochaltars im Santo verwandt, die Donatello entwarf, an deren Ausführung aber zahlreiche andere Künstler beteiligt waren. Sind doch auf einer einzigen dieser Tafeln inschriftlich ein „Ser Antonio di Giovanni de Senis et sui" und „Ser di Piero e Bartolomeo et sui" als Verfertiger genannt. Eine grössere Zahl ähnlicher kleiner Reliefs der Paduaner Schule Donatello's hat der Louvre und namentlich Gustave Dreyfuss in Paris aufzuweisen; doch ist es auch bei diesen Werken ebenso schwer wie bei dem Pourtalès'schen Relief, einen bestimmten Künstlernamen auch nur mit einiger Wahrscheinlichkeit zu nennen.

Um so leichter verrät sich der Meister des Reliefs der Anbetung der Könige: hat doch *Andrea Bregno* gerade diese Darstellung mit solcher Vorliebe behandelt, dass allein die Trocadero-Ausstellung zu Paris 1878 deren drei verschiedene aufzuweisen hatte, während ausserdem nahezu ein halbes Dutzend anderer Arbeiten von des Künstlers Hand dort versammelt waren. Riccio war in ähnlicher Weise, wie Mino für die gleichzeitigen Florentiner, unter den Quattrocentisten Norditaliens recht eigentlich der Lieblingsmeister der Pariser Sammler, und zwar, hier wie dort, weil zufällig der Louvre unter Napoleon in den Besitz einer Reihe von Arbeiten dieser Künstler gekommen war. Für den französischen Liebhaber, der früher ungern und selten reiste, waren daher diese Künstler die eigentlichen Vertreter der Frührenaissance in

Italien. Die meisten dieser Reliefs werden in ähnlicher Weise, wie wir es noch an Riccio's grossem Bronzeleuchter des Santo zu Padua sehen, in Leuchter oder andere kirchliche Prachtmöbel, vielleicht auch in Grabmale eingelassen gewesen sein.

Ein paar ältere, rein venezianische Bronzen sind die Apostel Petrus und Paulus; letztere von Hern Adolf von Beckerath ausgestellt, während der Petrus, ein Geschenk des Herrn Hainauer an unser Museum, von diesem als Gegenstück ausnahmsweise für die Ausstellung hergeliehen war. Ihrer künstlerischen Auffassung



Marmorbüste der Catarina Cornaro.
Sammlung Pourtalès.

und Bedeutung nach entsprechen sie der späteren Schule von Murano, etwa den Einzelgestalten des Bartolommeo Vivarini; als Bronzearbeiten bezeichnen sie die erste Stufe dieser Kunstgattung in Venedig, wie der Vollguss und die primitive Ciselierung beweisen. Auch die Versilberung, deren Reste noch an beiden Statuetten sichtbar sind, würde die vorgerücktere Renaissance, welche den Reiz der Patina nicht nur kannte, sondern dieselbe auch mit künstlichen Mitteln herbeizuführen bemüht war, nicht mehr vorgenommen haben.

Ein wertvolles, höchst seltenes Stück, zugleich gegenständlich von grossem Interesse, war die vom Grafen Pourtalès ausgestellte Marmorbüste der Catarina

Cornaro (No. 29). Der von Mythen aller Art umwobenen Gestalt der „Königin von Cypern" hat die bildende Kunst einer späteren Zeit ihr phantastisches Kleid gesponnen. Wie anders erscheint sie uns im unbarmherzigen Schein der Wirklichkeit, in welchem die gleichzeitige venezianische Kunst sie uns nicht weniger als dreimal überliefert hat. Bekannt war bisher allein das bezeichnete Reliefporträt des Gentile Bellini im Museum zu Buda-Pest. Ein zweites Bildniss von der Hand eines Zeitgenossen ist uns in dem merkwürdigen Gemälde des Jacopo de' Barbari in der Berliner Galerie erhalten, welches die Fürstin im Profil knieend vor der Madonna darstellt, welcher sie von ihrer Schutzheiligen, der hl. Katharina, empfohlen wird. Unsere Marmorbüste zeigt Catarina etwa in gleichem Alter, wie die beiden Bilder, etwa fünfzigjährig; die Züge gleichen sich daher in allen drei Bildnissen in überraschender und völlig überzeugender Weise. Der freundliche Blick, die vollen und behäbigen Formen entsprechen allerdings sehr wenig dem Bilde, welches die spätere Kunst von der unglücklichen Fürstin entworfen hat, wohl aber stimmen sie zu der Rolle, welche sie in der Geschichte gespielt hat. Die Büste wurde vom Grafen Pourtalès in Asolo erworben. Sie trägt an dem schmalen Sockel das Datum MDV. Ihrem künstlerischen Charakter nach entspricht sie etwa den Bildnissen der Nachfolger Bellini's. Als Marmorbüste ist sie meines Wissens unter den uns erhaltenen venezianischen Bildwerken des Quattrocento einzig. Aehnliche, meist etwas frühere und herbere Thonbüsten kommen mehrfach vor; eine besonders feine ist im Besitz unserer Museen. Die bekannte Bronzebüste eines jüngeren Mannes im Museo Correr, die man dort Bellini nennt, ist sehr wahrscheinlich das Werk von Venedigs grösstem Bildhauer im Quattrocento, dem Veronesen Andrea Bregno. Sie verhält sich zu unserer Marmorbüste etwa wie ein Bildniss Catena's oder Basaiti's zu einem Porträt des Antonello.

Einen interessanten Vergleich zwischen venezianischer und toskanischer Portraitauffassung bot die Zusammenstellung dieser Marmorbüste mit dem Reliefportrait einer jungen Dame aus Marmor von der Hand des *Matteo Civitale*, welches Herr Adolf von Beckerath ausgestellt hatte. Dasselbe befand sich früher in Matteo's Heimat Lucca, wo es vom Grafen Nieuwerkerke erworben wurde. Mit dessen ganzer Sammlung kam es neuerdings in den Handel. Das Bildwerk zeigt die charakteristische weiche Behandlung und die geschmackvolle, einschmeichelnde Auffassungsweise Civitale's, welcher das Vorbild seiner florentiner Zeitgenossen verrät, ohne dass er sich jedoch ihre Frische und Freiheit in der Anschauung der Natur völlig zu eigen gemacht.

Ein grosses Dekorationsstück, welches aus dem gleichen Besitz zur Ausstellung geliefert wurde, das bemalte Flachrelief der Madonna mit dem Kinde, bietet uns ein doppeltes Interesse. Einmal ist uns darin eine jener zahllosen Augenblicksdekorationen erhalten, welche für irgend ein Fest oder sonst für kurze Dauer bestimmt waren, oder aber mit möglichst geringen Mitteln möglichst grossen Effekt hervorbringen sollten und daher rasch und billig aus einer Mischung von feinem Gips, Käse, Werg u. s. w. hergestellt und hinterher bemalt und vergoldet wurden. Die Art der Herstellung und der geringe Wert, welchen man deshalb auf diese Arbeiten legte, hat leider nur eine verhältnissmässig kleine Zahl derselben auf uns kommen lassen; darunter wenige in der guten Erhaltung und von der grossartigen Wirkung wie dieses Relief. Von kunsthistorischem Interesse ist das Werk aber besonders noch dadurch, dass dasselbe — obgleich zweifellos ein Werk der Hochrenaissance (wie das stark Michelangeleske Gegenstück im Museum beweist, welches wie ein plastischer Bronzino

erscheint) — doch im Reliefstil sowohl als in der Auffassung entschieden auf die Frührenaissance zurückgeht und zwar auf Donatello und die ihn umgebenden Künstler. Man vergleiche dieses Relief mit dem herrlichen bemalten Stucco, welchen der Louvre vor einigen Jahren erworben hat; dort wird er der Schule von Siena zugeschrieben, während uns die Arbeit aus der nächsten Umgebung des Donatello zu stammen scheint.

Ein Prachtstück aus der besten Zeit des Barock war aus dem Kaiserlichen Besitz für die Ausstellung ausgewählt worden, die kolossale Bronzebüste des Papstes Sixtus V. (1585—1590). Obgleich unciseliert, ohne Patina und statt dessen von einer unerfreulich schmutzigen und stumpfen Farbe und von einer unangenehm rauhen Oberfläche, war die Wirkung dieser Büste doch überwältigend, namentlich auf alle Künstler. Die Individualität des grossen Papstes, der noch heute im Volksmunde Roms für seine Gerechtigkeit und Energie gefeiert ist, für dessen zugleich schlaues und berechnendes Wesen aber die Anekdote bezeichnend ist, wonach er nach seiner Wahl den Stock, mit dem er bis dahin gebeugt einhergegangen war, zerbrochen und von sich geworfen habe, ist überraschend klar und gross zum Ausdruck gebracht. Ebenso gross und geschmackvoll ist auch die Anordnung, die Haltung sowohl wie die Tracht, die gestickte Tiara mit ihren einfachen Ornamenten, welche die Gestalten der Tugenden umgeben.

Auf die Frage, wer ist der Urheber dieses grossartigen Werkes, vermag ich keine Antwort zu geben. Eine ähnliche Büste von der Hand eines uns bekannten Künstlers ist mir nicht bekannt; wohl aber — und dies hat für Berlin ein ganz besonderes Interesse — glaube ich auf die Hand desselben Künstlers zwei andere Bronzearbeiten zurückführen zu müssen, beides Papstbüsten, welche sich gleichfalls jetzt im Berliner Besitz befinden: die kleine Büste des Papstes Gregor XIV., welcher noch im Todesjahre von Sixtus V. als Papst folgte, und die Büste seines Vorgängers, Gregor's XIII. (1572—1585). Erstere haben wir schon im Hainauer'schen Kabinet kennen gelernt; letztere ist eine der neuesten Erwerbungen unseres Museums, an breiter vornehmer Auffassung dem Sixtus gewachsen, dabei trefflich durchgeführt, von prachtvoller Patina und — wie die kleine Hainauer'sche Büste — durch die geschmackvolle Lösung ihres unteren Abschlusses ausgezeichnet. Grosse und energische Auffassung des Charakters, die ähnliche Anordnung, die gleiche Tracht, die gleiche Ornamentik und ähnliche Behandlung, in den beiden zuletzt genannten Büsten auch der sehr verwandte Abschluss derselben weisen auf ein und dieselbe Künstlerhand. Dass diese Büsten gerade drei aufeinander folgende Päpste darstellen, macht die Annahme, dass sie auf den gleichen Künstler zurückgehen, noch wahrscheinlicher. Unter älteren Papstbüsten kenne ich nur eine, die dieser Reihe von Bronzebüsten nahe verwandt erscheint, die schöne Kolossalbüste des Papstes Paul III. im Nationalmuseum zu Neapel, für welche man irrtümlich Michelangelo als Urheber nennt. Dieselbe ist aber mehr als vierzig Jahre früher entstanden als die jüngste unter jenen drei Büsten, die von Papst Gregor XIV. Wenn sie in der That, wie mir nicht gerade unwahrscheinlich zu sein scheint, gleichfalls von demselben Künstler herrührt, so macht der grosse Zeitraum, welcher zwischen die Entstehung derselben und der Büsten jener jüngeren Gruppe von Päpsten fällt, einzelne Verschiedenheiten in der Auffassung und Behandlung begreiflich.

Die *Gemälde*, welche in der Renaissance-Galerie ihre Aufstellung gefunden hatten, sind nicht von der gleichen Bedeutung wie die Skulpturen. Dennoch waren einzelne sehr anziehende und namentlich auch kunsthistorisch interessante Werke darunter. Nur einige wenige gehörten der italienischen Schule an, mit denen wir auch die wenigen italienischen Gemälde der Ausstellung, welche in anderen Räumen untergebracht waren, zusammen erwähnen wollen.

Cima's miniaturartiges Bildchen des segnenden Christus (No. 5) zeigt diesen Künstler weit vorteilhafter als die bekannte grosse Darstellung des gleichen Gegenstandes in der Dresdener Galerie. Die tadellose Erhaltung des Bildes bringt die wunderbare Harmonie und Leuchtkraft der prächtigen Färbung noch zu voller Geltung.

Wie dieses Bild früher dem *Giovanni Bellini* zugeschrieben wurde, so führte auch ein zweites Gemälde im Besitze des Grafen Pourtalès dessen Namen, der „kreuztragende Christus" (No. 13). Wir haben diese Benennung im Kataloge beibehalten, jedoch als fraglich hingestellt. Von dem Bilde kommt nämlich eine Wiederholung vor, im Besitze der Gräfin Loschi zu Vicenza, welche jetzt ohne Widerspruch als ein Jugendwerk des *Giorgione* bezeichnet wird. Die Komposition und Färbung ist in beiden Bildern fast dieselbe; beide Bilder sind auf Holz gemalt und von guter Erhaltung; nur hat das Berliner Exemplar etwas kleinere Dimensionen. An eine Originalwiederholung zu denken, erlaubt die Behandlungsweise des Pourtalès'schen Bildes nicht; denn diese ist selbst von der Giorgione's in seiner frühesten Zeit, welcher das Loschi'sche Bild angehört, wesentlich verschieden. Behandlung sowohl wie Auffassung sind altertümlicher, noch mehr dem Bellini verwandt. Dies könnte den Gedanken nahe legen, dass die alte Benennung des Bildes die richtige sei, und dass wir hier das Original vor uns hätten, welchem der junge Giorgione als Schüler Bellini's nachgeeifert hätte. Doch erscheint mir für Giovanni Bellini selbst die Behandlungsweise etwas zu glatt, der Ausdruck etwas zu weichlich; es scheint vielmehr wahrscheinlich, dass irgend ein tüchtiger Mitschüler des Giorgione beim Bellini dessen Komposition kopierte und sich dabei mehr im altertümlichen Charakter seines Lehrers hielt. Die leuchtende Färbung, das tiefe Kolorit des bräunlichen Fleisches lassen am ersten an *Marco Basaiti* denken. Mutmafslich ist dieses Bild dasjenige, welches Crowe und Cavalcaselle als eine im Handel zu Padua befindliche Kopie des Loschi'schen Giorgione aufführen.

Auch für ein anderes Bild der gleichen Zeit, welches gleichfalls venezianischen Einfluss des Bellini bezeugt, haben wir einen bestimmten Künstlernamen nicht ausfindig machen können, für das vom Grafen Blankensee-Firks ausgestellte „Opfer Isaaks". Für einen *ferraresischen Meister* im Anschluss an Lorenzo Costa schienen uns die gestreckten und etwas eckigen Formen der Figuren, die Färbung — namentlich die Vorliebe für Gelb und Rot in den Gewändern — wie die Behandlung der Landschaft überzeugend zu sprechen.

Als ein zweifellos ferraresisches Werk dieser Epoche ist durch seine nebenstehend facsimilierte Inschrift das vom Grafen Redern ausgestellte Altarbild der thronenden Madonna zwischen dem hl. Antonius von Padua, Hieronymus, Petrus Martyr und Georg bezeugt. Da sich von diesem Zeitgenossen des Francesco Cossa auch in seiner Heimat Ferrara nur verhältnissmäfsig wenige Bilder erhalten haben, ist es von Interesse, dass Berlin zwei seiner umfangreichsten und bedeutendsten Werke bewahrt: ausser der Redern'schen Altartafel noch die bekannte Grablegung Christi in

unserer Gemäldegalerie (No. 113). Unser Madonnenbild, welches der neueren Kunstliteratur nicht mehr bekannt, ist zweifellos die von Baruffaldi angeführte Tafel, da die von ihm citierte Inschrift auch das auffallende cepit statt fecit trägt. Doch nennt Baruffaldi (vielleicht richtiger) den von uns Hieronymus benannten Heiligen Hiob und den jungen Ritter St. Veit, während wir St. Georg darin zu sehen glaubten.

Einige italienische Gemälde von verhältnissmäſsig jüngerem Ursprung brauchen wir nur kurz zu erwähnen: das „Bildniss eines venezianischen Edelmannes" von *Tintoretto* (Uhrsaal No. 17) ist ein schönes Beispiel seiner vornehmen malerischen Auffassung und seiner geistreichen breiten Behandlungsweise. Auch der „Gottvater in Glorie" von *Tiepolo* (Uhrsaal No. 20), wie das vorige Bild Eigentum des Grafen W. Pourtalès, zeigte diesen Künstler in seiner vorteilhaftesten Weise, in einer farbigen Skizze; während wir denselben in der Landschaft von *Zuccarelli* aus Sanssouci (Uhrsaal No. 26)

DOMINICVS
PANETVS
CEPIT·

ANNO ·M·D·III·
NATIVITA KLIS:
TIS·DNI· APRILIS

in einer seltenen Eigenschaft, als Staffagemaler, kennen lernten. Das „Martyrium des hl. Georg" (Uhrsaal No. 18) kann neben dem gleichen herrlichen grossen Altarbilde *Paolo Veronese's* in San Giorgio in Braida zu Verona nur als eine gute Kopie bezeichnet werden, während das „Damenporträt", welches der Herzog von Sagan als ein Werk *Tizians* zur Ausstellung gegeben hatte, als eine verhältnissmäſsig moderne Kopie irgend eines venezianischen Bildnisses erscheint. Der kleine „hl. Hieronymus" des *Alessandro Turchi* (No. 17), von feiner koloristischer Wirkung, war von dem Besitzer Graf Wilhelm Perponcher durch Vergleich mit dem ähnlichen Gemälde in der Dresdener Galerie diesem Künstler ganz richtig zugeteilt, während das Bild früher dem Sebastiano del Piombo zugeschrieben wurde.

Unter den altniederländischen Gemälden hatte Graf W. Pourtalès das älteste ausgestellt, die Madonna mit dem nackten Kinde in den Armen, eine kleine Halbfigur vor waldiger Landschaft. Nach dem Typus der Figur, wie nach der Art der Modellierung und Zeichnung, nach der tiefen und leuchtenden Färbung und dem

warmen Fleischton glaube ich darin ein frühes und charakteristisches Werk des *Dirck Bouts* sehen zu dürfen; in der Sammlung des Besitzers war das Bildchen bisher ganz namenlos und unbeachtet.

Dem *Quinten Massys* waren zwei Gemälde der Ausstellung zugeteilt, beide jedoch nicht als eigenhändige Arbeiten. Der „Christus", welcher segnend die Rechte erhebt, während die Linke auf der Weltkugel ruht (No. 3), ist eine jener in häufigen Wiederholungen vorkommenden Halbfiguren Christi und der Maria, wovon die schönsten, wohl ganz eigenhändigen Exemplare im Antwerpener Museum sich befinden. Der Hauptreiz dieser im Besitz des Herrn Dr. Weber befindlichen Wiederholung, in welcher der Typus Christi etwas von der herben Form des Patinir zeigt, liegt in dem reichen, sehr durchgeführten Detail, namentlich in dem zierlichen gotischen Kruzifix auf der gläsernen Kugel sowie dem grossen Schloss des Mantels, welches die Darstellung der Schöpfung Eva's zeigt. Interessanter dem Gegenstande nach, obgleich auch nicht einmal in der Erfindung auf Quinten selbst zurückzuführen, ist der Altar mit der Geschichte des verlorenen Sohnes (No. 4) im Besitz des Herrn Dietrich Reimer. Die Bezeichnung: 1526 FACTV̂ · SVM · HANT ·, welche an der Architektur des Mittelbildes angebracht ist, beweist seine Entstehung in Antwerpen und zu Massys' Lebzeiten. Dem Quinten Massys steht das Gemälde in der That in der Färbung und namentlich in der Behandlung ganz ausserordentlich nahe. Die klare und helle reiche Färbung, der leichte und flüssige Farbenauftrag, die Behandlung der Landschaft, in welcher sich die drei Scenen abspielen, teilweise auch die Typen der Figuren und die Trachten sind Massys' späteren Werken aufs engste verwandt. Dagegen ist die Auffassung die eines weit geringeren, wenig originellen Künstlers, welcher die einzelnen Scenen als schlichte Alltagsbilder giebt, ohne besondere künstlerische Anstrengungen in der Anordnung, Verkürzung oder Charakteristik. Aber auch so besitzt das Gemälde in seiner engen Beziehung zu dem grossen Meister ein besonderes Interesse, zumal nur wenige ähnliche Werke uns erhalten sind.

Von Massys' berühmtem Zeitgenossen, dessen Gastfreundschaft Dürer 1521 bei seinem Aufenthalte in Antwerpen genoss, von *Joachim Patinir*, hatte die Ausstellung gleichfalls ein grösseres Altarwerk, und zwar zweifellos eine ganz eigenhändige Arbeit aufzuweisen: die „Ruhe auf der Flucht", mit Johannes d. T. und Papst Cornelius auf den Flügeln, im Besitz des Herrn Dr. C. Bernstein (Langer Saal No. 6). Es ist ein Werk von ungewöhnlichem Umfange; und auch die Grösse der Figuren hat etwas von der gewöhnlichen Art des Künstlers Abweichendes. Während nämlich hier die Landschaft kaum über die Bedeutung des Hintergrundes hinausgeht, pflegt dieselbe sonst so sehr vorzuwiegen, dass die Figuren oft fast verschwindende Staffage bilden. In dieser Ausbildung der Landschaft zu einer selbständigen Gattung der Malerei liegt Patinirs hervorragende Stellung in der niederländischen Kunst. Ein Bild, welches ihn nach dieser Richtung charakteristisch und unübertrefflich in der Ausstellung vertreten hätte, wäre die Landschaft mit dem hl. Hubertus in der Galerie des Herrn O. Wesendonck gewesen; doch ist diese erst in neuester Zeit von Dresden nach Berlin übersiedelt worden und konnte daher bei der Akademischen Ausstellung noch nicht berücksichtigt werden.

Als das Meisterwerk des *Lucas van Leyden* beschreibt Karel van Mander das Altarwerk, welches Jesus darstellt, wie er den Blinden von Jericho heilt. Der Künstlerbiograph, welcher angiebt, dass H. Goltzius das Bild für einen hohen Preis i. J. 1602 in Leyden erworben habe, beschreibt dasselbe als „een Casse met twee deuren" — „de

vleughels oft deuren van binnen doen oock mede int Nytbeelden der Historien". Ohne jeden Anstand hat man dieses Werk in dem grossen Gemälde des Lucas van Leyden, welches aus der Sammlung Crozat in die Eremitage gekommen ist, wiederzufinden geglaubt. Allein dieses Bild ist ohne Flügel, die Komposition ist vielmehr auf der Einen grossen Tafel abgeschlossen. Jene Beschreibung van Manders passt dagegen auf das Gemälde des gleichen Gegenstandes, welches Herr Dr. Weber zur Ausstellung hergeliehen hatte. Freilich fehlen auch hier die Malereien auf der Rückseite der Flügel, von denen van Mander spricht: Dit stuck was ghedaen, gelijck den datum van buyten op de deuren uytwijst, A° 1531; want van buyten staen twee beelden van verwe, wesende een Man en Vrouw, die eenighe wapenen houden —; doch könnten diese vielleicht gelegentlich einer Parquettierung abgenommen sein. Dennoch kann ich, nach dem Vergleich der beiden Gemälde, nicht annehmen, dass das Weber'sche Exemplar das Original ist; und wenn van Mander wirklich von diesem Bilde als vom Originale sprechen sollte, wie es fast den Anschein hat, so hat er das wirkliche Original nicht gekannt. Denn das Eremitage-Bild[1]) zeigt alle charakteristischen Merkmale des Künstlers, die Helligkeit, Klarheit und Kraft der Färbung, die leichte und fette, gang flüssige Behandlungsweise, die Breite und Sicherheit der Pinselführung in einer Ausbildung und Vollendung, dass schon Waagen dasselbe mit vollem Recht das Meisterwerk des Lucas van Leyden genannt hat. Daneben erscheint das Weber'sche Bild verhältnissmäfsig trocken in der Behandlung, fester, kälter und weniger leuchtend in der Färbung, sorgfältiger und doch nicht so geistreich in der Ausführung. Färbung und Behandlung erinnert vielmehr an Lucas' Nachfolger Scorel, der sehr wohl selbst ein so berühmtes Bild kopiert haben könnte.

Von jenem eigentümlichen kölnischen Meister, welcher wohl den stärksten Einfluss der niederländischen Schule erhalten hat, sodass er eine Zeitlang sogar für einen Niederländer (Jan Jost) erklärt worden ist, von dem jetzt wieder namenlosen *„Meister vom Tode der Maria"* hatte die Renaissancegalerie ein charakteristisches, feines Bildniss aufzuweisen, den „Mann mit der Nelke" aus der Galerie des Grafen Redern (No. 16). Der schlichten vornehmen Haltung verdanken seine häufig vorkommenden Bildnisse meist den Namen Hans Holbein; die weiche vertriebene Behandlung, die helle und leuchtende Färbung verraten den unmittelbaren Einfluss des Quinten Massys. Leider hat das Bildniss der Ausstellung, ein späteres Werk seiner Hand, durch Putzen viel von seinem Reiz eingebüsst.

Dass *Bartholomeus de Bruyn* ein Nachfolger, wenn nicht sogar ein Schüler dieses namenlosen Meisters gewesen sein muss, davon konnte man sich auf der Ausstellung durch ein nahe bei dem „Mann mit der Nelke" aufgestelltes reizvolles Miniaturbildchen des Bruyn überzeugen, dessen Besitzer Herr Ludwig Knaus ist (No. 14), und dessen Gegenstücke sich jetzt im Besitz des geistlichen Rats Münzenberger zu Frankfurt a. M. befinden. Aus derselben Sammlung hatte die Ausstellung ein kleines Gemälde des älteren *Lucas Cranach* aufzuweisen, die „Lucrezia" (No. 9), mit dem Monogramm und der Jahreszahl 1533 bezeichnet. Der Künstler hat wahrlich nicht

[1]) Ein Petersburger Freund, Herr Peter von Semanow, teilt mir soeben mit, das Gemälde der Eremitage liesse noch erkennen, dass es ursprünglich drei Tafeln bildete. Die von van Mander beschriebenen Rückseiten seien allerdings nicht mehr am Bilde vorhanden, da sie bei der Zusammensetzung und Parkettierung des ursprünglichen Altarwerkes abgenommen seien. Doch sei es ihm kürzlich gelungen, dieselben im Privatbesitz zu St. Petersburg wieder aufzufinden.

das schönste Modell zu dieser von ihm so häufig wiederholten Darstellung gewählt. Die Formen sind ausser Verhältniss und der Kopf ist fast abschreckend gewöhnlich. Dennoch ist die Wirkung durch die feine Modellierung, die helle elfenbeinartige Fleischfarbe, die sich leuchtend von dem einförmig schwarzen Grunde abhebt, wie durch die äusserst delikate Durchführung von einem ganz eigenartigen Reize.

Von Cranach haben wir bereits das grössere weibliche Bildniss im Hainauer'schen Kabinet kennen gelernt; die Ausstellung hatte aber ausser diesen beiden Bildern noch drei andere ächte und ähnlich interessante Werke des Künstlers aufzuweisen. Sie stammen sämmtlich aus seiner mittleren Zeit, zwischen den Jahren 1510 und 1525, während wir das erste Jahrzehnt des XVI. Jahrhunderts als erste Periode seiner Thätigkeit bezeichnen müssen, die der Künstler noch wesentlich dem Stich und der Zeichnung für den Holzschnitt widmete, welcher aber auch einzelne seiner Gemälde, wie die hl. Familie bei Dr. C. Fiedler vom Jahre 1504, die Perle unter allen seinen Gemälden, die Entstehung verdanken. Das Bildniss eines Mannes von etwa vierzig Jahren, mit kurz geschorenem Vollbart und flachem Barett (No. 7), welches auffallende Aehnlichkeit mit Luthers Bildniss in jüngeren Jahren zeigt, hat leider durch ganz unbarmherzige Verputzung ein gutes Teil seiner energischen und doch so fein individuellen Wirkung eingebüsst. Von zwei Gemälden, welche Baron von Mecklenburg ausgestellt hatte, war die grosse Madonna, hinter welcher zwei Engel schwebend einen Vorhang halten (No. 6) durch seinen Umfang weniger geeignet, des Künstlers vorteilhafte Seite zu entwickeln, als das etwa gleichzeitige und vielfach sehr verwandte Bildchen mit dem „hl. Christophorus" (No. 2). Die ungeschlachte Riesengestalt mit dem treuherzigen Blick, das heitere Kindchen auf seiner Schulter, das phantastische Meerweibchen vorn im Wasser und die abendliche Stimmung über der Landschaft mit ihrer treuen Schilderung eines kleinen mitteldeutschen Wäldchens — das Alles klingt zusammen zu dem Eindruck eines alten Volksmärchens.

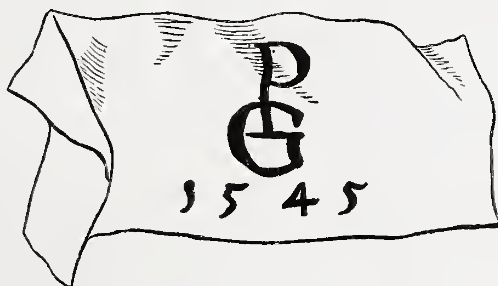
Die Werke dieser zweiten Epoche des Künstlers hat man, zumal sie meist nicht bezeichnet sind, namentlich dem M. Grunewald, in neuerer Zeit — als man einsah, dass sie mit Grunewalds ächten Gemälden gar keine Verwandschaft hatten — einem „namenlosen fränkischen Meister in Cranachs Art" zugeschrieben. Aber einzelne mit Cranachs bekanntem Monogramm bezeichnete Gemälde, wie die beiden oben beschriebenen und wie eine kleine Kreuzigung bei Herrn Otto Wesendonk vom Jahre 1515, müssen die Zweifel an der Autorschaft Cranachs beseitigen. Neben den Jugendwerken Cranachs können die Gemälde dieser Zeit meist schon nicht mehr ebenbürtig bestehen: die Färbung ist nicht mehr so reich, klar und durchsichtig, die Zeichnung nicht mehr so fein, die Erfindung nicht so frisch und liebenswürdig wie in jenen ersten Kompositionen. Aber gegen seine späteren Werke stechen sie meist vorteilhaft ab. Cranachs Verhängniss für seine spätere künstlerische Entwicklung wurde seine für ihn persönlich so höchst ehrenvolle Stellung zu der Reformation, den Reformatoren selbst und zu den sächsischen Fürsten: dadurch dass die Bildnisse der Reformatoren wieder und immer wieder bei ihm bestellt wurden (meist, wie es scheint, nur um geringes Geld), und dass der Künstler als Hofmaler jener Vorkämpfer des Luthertums für die Altarwerke der Kirchen die Darstellung von völlig unmalerischen Dogmen bestellt bekam, wurde er gezwungen, seiner grossen Werkstatt die Erledigung der meisten Aufträge zu überlassen und eignete sich selbst mehr und mehr eine kleinliche und doch zugleich oberflächliche Auffassungsweise und Behandlung an.

Albrecht Altdorfer hat in seinen Gemälden, in denen sich, wie in den reizenden kleinen „drei Kreuzen" der Weber'schen Sammlung, welche die Ausstellung von ihm aufzuweisen hatte (No. 10), Figuren und Landschaft etwa die Waage halten, etwas den früheren Werken des älteren Cranach Verwandtes. Sein feiner, ächt deutscher Sinn für die Landschaft, namentlich für die Waldeseinsamkeit verbindet sich mit einem naiven, oft sehr reizvollen phantastischen Sinn und mit einer äusserst reichen hellen Färbung, durch welche seine Bilder so bestechend wirken. Die „drei Kreuze", die eine Arbeit aus der mittleren Zeit des Künstlers sind, vereinigen diese Eigenschaften in vorteilhafter Weise.

Zum Schluss habe ich noch ein deutsches Gemälde zu nennen, das weniger an sich, als durch die Beziehung, in welcher es zu einem älteren italienischen Gemälde steht, und die Aufklärung, welche es uns über dasselbe giebt, von Interesse ist: „der Ritter und sein Knappe" von *Georg Pencz* (No. 15) aus der Galerie des Grafen Redern. Ein Ritter in voller Rüstung dreht sich nach dem Knappen um, der im Begriff ist, ein Band am Beinkleide zu schürzen. Die Komposition ist uns aus einer Reihe kleinerer Wiederholungen geläufig, die sämmtlich die alte Benennung Giorgione tragen, die bekannteste darunter im Belvedere zu Wien. Aber auch ohne diese Bilder zu kennen, ja besser als aus diesen, von denen keines auch nur entfernt dem Giorgione gleichkommt, würden wir aus dem Gemälde des Pencz auf ein Vorbild des Giorgione schliessen. Die schönen, gross gehaltenen Köpfe, namentlich der des Knaben, die glühend warme bräunliche Karnation, die leuchtenden, prächtigen Farben würden wir in eigenen Kompositionen des Pencz vergeblich suchen; sie geben so sehr den Charakter des Giorgione, dass auch Waagen auf den Gedanken gekommen ist, Pencz müsse seine Kopie genau nach einem gleich grossen Gemälde Giorgione's gemacht haben (Waagen, Kunstdenkmäler in Wien, S. 45). Der deutsche Künstler hat sich hier — allerdings eine seltene Ausnahme für jene Zeit — in die Eigentümlichkeit des grossen italienischen Meisters mit viel mehr Verständniss hineingelebt, als ein Pietro della Vecchia, Caravaggio und andere italienische Künstler, welche sich an ähnlichen Gemälden Giorgione's begeisterten und dieselben nachzuahmen suchten.

W. BODE.

(SCHLUSS FOLGT.)



DAS LEBEN DES HL. BONAVENTURA

GEMALT VON HERRERA D. Ä. UND ZURBARAN.

Unter den einst berühmten Tempeln Sevilla's, die während des Unabhängigkeitskrieges ihres wertvollen Inventars beraubt wurden, befand sich auch die Kirche des hl. Buenaventura, in der Calle Catalanes, nahe bei der grossen Plaza nueva. Das zu ihr gehörige einst blühende Kolleg, die einzige theologisehe Lehranstalt des Frankiskanerordens in Spanien, war im Jahre 1600 durch den Provinzial von Andalusien, Luis de Rebolledo angeregt, und von Dª. Isabel de Siria, einer reichen Witwe aus korsischem Adel,[1]) gegründet worden. Die Kirche steht noch; sie hat nur ein Schiff und enthält an Gewölbe und Kuppel, die aber nur von Holz und Stuck hergestellt sind, viele Minoritenfiguren von Herrera d. Ä. Von den kostbaren Altargemälden ist kein einziges mehr vorhanden. Zur Zeit des Palomino und des Cean Bermudez befanden sich „im Körper der Kirche" allein acht grosse Darstellungen aus dem Leben des Titularheiligen, vier an der Evangelienseite von Francisco Herrera dem Vater, vier an der Epistelseite von Zurbaran, seinem viel jüngeren Zeitgenossen. „Alles ging verloren in jener Zeit", sagt der treue und zuverlässige Führer durch die Strassen von Sevilla, Feliz Gonzalez de Leon.[2])

Ueber den Verbleib dieser etwa dritthalb Meter hohen Gemälde war bis jetzt weder aus Büchern und Auktionskatalogen, noch aus der mündlichen Ueberlieferung am Ort irgend etwas zu erfahren gewesen. Da fand ich unerwartet, als ich vor vier Jahren den Landsitz des Earl of Clarendon, The Grove, bei Watford besuchte, in der Vorhalle der Villa, drei aus der ersten von *Herrera* gemalten Reihe jener Bonaventurabilder wieder. Der frühere Earl hatte sie als englischer Gesandter in Spanien (1833—39) nebst vielen andern Gemälden jener Schule dort erworben. Für die Kenntniss des Malers sind sie beachtenswert als das einzige bekannte Beispiel, in welchem der alte Herrera sich auf solche Episoden des Heiligenlebens eingelassen hat, deren beliebtester Ort die Kreuzgänge waren. Der Künstler, den die Spanier gern als den Anfänger ihres nationalen Stils betrachten, hat hier in der That zum ersten Mal versucht, die Figuren und das Leben des Klosters mit unmittelbarer, unerhörter Lebendigkeit auf die Leinwand zu bringen.

Im ersten Bilde sieht man vorn ein Ehepaar knien, der Mann ein spanischer Hidalgo, mit schwarzen krausen Haaren über der kurzen Stirn, die Frau in verlornem Profil. Es sind die Eltern des Heiligen, Giovanni Fidanza und Ritelia aus Bagnorea in Toscana, die ihr todtkrankes, von den Aerzten schon aufgegebenes Söhnchen Johannes dem hl. Franz von Assisi gebracht haben. Auf sein Gebet genest es, der Wunderthäter ruft in prophetischer Ahnung: O buona ventura! und die Mutter gelobt,

[1]) Zúñiga, Anales de Sevilla IV, 202.

[2]) Noticia artística de Sevilla. 1844. T. I, 203.

es dereinst der Religion seines Retters zu weihen. Diese Scene geht im Freien vor sich, am Rande eines Waldes (Acta Sanctorum XIV. Julii, 843).

Im zweiten Bilde erscheint der zweiundzwanzigjährige Bonaventura vor dem Konvent der Franziskaner in einer Kirche, um seine Aufnahme in den Orden, als Erfüllung jenes Gelübdes und Dank für seine Errettung aus dem Rachen des Todes zu erbitten. Vor ihm liegt ein Strick und Rosen. Die Mönche scheinen den edlen Jüngling, der sich auch durch ein besonders gewinnendes Aeussere auszeichnete, voll Staunen und Bewunderung mit ihren runden, dunklen Augen anzustarren, und anzuhören. Die echt andalusischen Typen und das eigentümliche Gehaben dieser Bettelmönche ist mit derber Wahrheit wiedergegeben. Der temperierte, durchsichtige, graugrünliche Ton des Malers, ohne schwarze Schatten und entschiedene Farben, passt recht gut zu dem dämmrigen Helldunkel der spanischen Kirche. Die Umrisse haben jene lockeren Kurven, in welchen sonst nur feurige Skizzen hingeschrieben zu werden pflegen, die aber der immermehr der Improvisation sich überlassende Herrera auch in seine Gemälde brachte (Ebenda 825).

Im letzten Bilde sieht man den jungen Mönch einem Hochamt beiwohnen. Er hatte einige Tage das Messelesen ausgesetzt, weil er sich für unwürdig hielt, das Sakrament täglich zu empfangen. An diesem Tage erschien ein Engel, nahm die Hostie aus des Celebranten Hand und legt sie in jenes Mund, „damit er wisse, dass es besser sei der Eucharistie mit Liebe nahezutreten, als sie aus Furcht zu meiden“ (a. a. o. 827). —

Indess zur Hauptsache! Die unverhoffte Begegnung mit der einen Hälfte der Bonaventurabilder, eines ausgenommen, führte zu dem Wunsch, die gewiss noch interessantere andere Hälfte, das Werk Zurbarans ausfindig zu machen. Dieser war ja in solchen Stücken, zu denen sich Herrera nur ausnahmsweise herabliess, ganz in seinem Element, ja er ist als derjenige anerkannt, der diesen Mönchsanekdoten einen in der neueren Kunst noch nicht dagewesenen Reiz und Wert zu geben verstanden hat. In seinem besten Jugendalter, aufgefordert im grossen, an Talenten reichen Sevilla neben dem angesehensten Meister der vorhergegangenen Generation sich zu zeigen, musste er sich besonders zusammengenommen haben.

Nun, sie sind endlich gefunden, diese verschollenen Zurbarans, d. h. wir kannten sie alle vier längst, aber durch eine in ihrer Art einzige, unbeabsichtigte Mystifikation sahen wir etwas ganz anderes in sie hinein. Der Leser kann sie ohne Schwierigkeit in drei grossen Galerien von neuem prüfen: zwei im Louvre (Ie partie 558 und 559), eins im Museum zu Berlin (404 A.), ein viertes in der Dresdener Gallerie (627). Das letztere stammt aus der Galerie Louis Philipps, die drei übrigen aus der des Marschalls Soult; sie sollen aus dem Kloster der *Merced calzada* in Sevilla hergekommen sein und Scenen aus dem Leben des Stifters dieses Ordens, S. Pedro Nolasco darstellen. Alles lebensgrosse Figuren.

Obwohl es zum Beweis meiner Erklärung oder Umtaufung vielleicht hinreichen würde, die bezüglichen Stellen aus dem Leben des heiligen Bonaventura in den Actis Sanctorum hier einzurücken, so will ich mir doch der Gründlichkeit zuliebe auch den negativen Beweis nicht schenken.

Da der Orden der Merced ausser Spanien wenig bekannt ist (auch dem belgischen Verfasser der einschlägigen Biographien in den Acta Sanctorum nicht aus eigener Anschauung), so ist es verzeihlicher Weise Niemanden aufgefallen, dass von den in den drei letzten Bildern auftretenden Personen keine einzige das weite weisse

Mercenarierhabit mit dem blau und roth gezeichneten Wappenschildchen auf dem Skapulier, sondern alle die bekannte graue Minoritenkutte tragen. Wahrscheinlich ist Niemand so schwärmerisch gewesen, sich, wie der Verfasser, die völlig vergebliche Mühe zu machen, die Vorfälle in der Geschichte des hl. Peter Nolasco und des Raymund von Peñafort[1]) nachzuschlagen. Dieser Artikel wird die Gefahr solcher *faux frais* hoffentlich für immer beseitigen.

Woher die Bilder im Jahre 1810 in den Alcazar, Soult's Residenz, gekommen waren, das war von diesem selbst längst vergessen worden — ein Beweis beiläufig, auf wie grossem Fuss der tapfere Marschall das Geschäft des Gemäldesammelns betrieb. Als man später, bei Versilberung der Sammlung, Anlass hatte, eine Angabe über ihre Herkunft zu machen, fiel es Jemanden ein, dass auf der Liste der in demselben Jahre verwüsteten und ausgeleerten Kirchen und Klöster von Sevilla sich auch die *Merced calzada* befand, wo nach Cean Bermudez ebenfalls sieben Zurbarans, mit Darstellungen aus dem Leben des hl. Pedro Nolasco im kleinen Kreuzgang zu sehen gewesen waren. Diese, welche man aber den Spaniern gelassen hatte, wie sich denn noch heute zwei im Museum zu Madrid (1120 und 1121), andere in der Kathedrale von Sevilla, in Sakristei und Kapellen befinden,[2]) glaubte und bekannte man also, damals mitgenommen zu haben. In Folge davon fiel dem Verfasser des Auktionskatalogs von 1852 oder seinem kirchengeschichtlichen Orakel die Aufgabe zu, die dargestellten Geschichten im Leben des Gründers des Ordens der Merced aufzufinden. Seine Leistung ist in diesen dreissig Jahren von den Biographen Zurbarans und ebenso von den Verfassern der Galeriekataloge angenommen und durch Ausmalung im Einzelnen noch einleuchtender gemacht worden.

I.

„DAS WUNDER DES KRUZIFIXES" H. 2,26, Br. 2,56

IN BERLIN.

„Ein Franziskaner schlägt einen Vorhang zurück, hinter welchem er dem hl. Peter Nolasco ein wunderbares Kruzifix zeigt, welches die wirkliche Form und Aehnlichkeit des sterbenden Jesus angenommen hat". So sagt der Soult'sche Katalog.

Von einer solchen wunderbaren Verwandlung sieht man auf dem Gemälde keine Spur; sie hätte auch wohl nur Sinn gehabt bei einem lebensgrossen Bildwerke. Es ist ein

[1]) Pedro Nolasco († 1256), von Geburt ein Franzose, aber von Jugend auf in Barcelona lebend, hatte sich sehr früh dem Werk der Loskaufung der Christensklaven gewidmet und seit 1212 Genossen um sich gesammelt, woraus der Orden der *Redemptio captivorum Beatae Mariae de Mercede* (1218) hervorging. Der berühmte Raymund von Peñafort, Beichtvater König Jakobs des Eroberers und Dominikanergeneral, erwirkte die päpstliche Bestätigung (1230). Am St. Lorenztage 1223 hatte er vor einer ungeheuren Volksversammlung zu Barcelona das Wesen des neuen Ordens erklärt und dem Peter Nolasco das Ordenshabit überreicht. Die Anfänge der Geschichte dieses Ordens sind mit der Wiedereroberung von Valencia verwebt.

[2]) G. de Leon, Sevilla II, 81. 92. Die zwei schönsten sind jetzt in der Sakristei de los calices.

bemaltes hölzernes Kruzifix wie jedes andere. Man versteht also nicht, worauf sich die sehr lebhafte Ueberraschung des hl. Peter Nolasco bezieht, der hier zur Abwechselung das schwarz und weisse Dominikanerhabit angezogen hat. Die hinter ihm stehenden Mönche flüstern untereinander, wie bei einem gewöhnlichen Besuch, sie haben nichts von einem Wunder bemerkt. Der dargestellte Vorgang ist folgender.

Der jugendliche Franciskanermönch mit krauser dunkler Frisur, der dem Eingetretenen das über dem Schreibtisch seines Studierzimmers aufgestellte Kruzifix zeigt, ist Bonaventura, damals Lehrer der Theologie an der Universiät zu Paris; der Dominikaner, auf den der Anblick einen so tiefen Eindruck macht, ist Thomas von



Aquino. „Thomas von Aquino, so erzählt Pietro Galesini (Acta Sanct. S. 847), erstaunt über die Kraft und den Reichtum der mystischen Theologie Bonaventura's, besuchte diesen zu Paris und bat, ihm seine Bibliothek zu zeigen, damit er sich die Werke anschaffen könne, aus welchen jener eine so vielseitige und umfassende Wissensfülle schöpfe. Da wies ihm jener das Bild des gekreuzigten Herrn Christus, aus welcher ausgiebigsten Quelle er alles das empfangen zu haben bekannte, was er gelesen und geschrieben".

Die malerische Uebersetzung dieses gefeierten Wortes zeichnet sich durch Klarheit, Einfachheit und dramatische Kraft aus. Für ein Franziskanerkolleg war die Geschichte besonders erbaulich. Der grösste Kirchenlehrer des Mittelalters, der höchste Stolz seines Ordens, der Dominikaner, suchte also im Besitz einer grossen

Bibliothek das Geheimniss theologischer Lehrkraft; der Franziskaner offenbart dem sich demütig neigenden eine höhere, geistige Quelle, in unbeabsichtigter (?) Reproduktion des Apostels Paulus: „Ich hielt mich nicht dafür dass ich etwas wüsste denn allein Jesum den Gekreuzigten".

Besonders beachtenswert ist in dem Bild noch das mit unübertrefflicher Wahrheit vorgeführte Studier- und Bibliothekzimmer eines Theologen, hier natürlich des XVII. Jahrhunderts. Diese mit der Liebe eines Stilllebens ausgeführte, zugleich beschauliche und bequemgeräumige Zelle mit den Folianten *Agustini opera thom. 1. Diui Ieronim.*, versetzt uns ganz in den theologischen Studienkreis. Es galt als erstaunlich, „dass der zweiundzwanzigjährige junge Mann in seinem Buch Pharetra sich bereits in den umfangreichen und schwierigen Werken dieser Väter der alten Kirche vollkommen zu Hause gezeigt hatte" (a. a. O. 816). Auf die klassischen Kutten, eine Spezialität des Zurbaran, sind schon die Käufer von 1852 aufmerksam gemacht worden.

II.

„DER HEILIGE CÖLESTIN V., DEM EIN ENGEL ERSCHEINT, SCHLÄGT DIE PÄPSTLICHE KRONE AUS"

IN DRESDEN.

Dieses etwas schmälere Gemälde (H. 2,39, Br. 2,23) stammt aus der Galerie Louis Philipps, und kam in der Londoner Versteigerung nur auf 68 Pfd. Sterl. Der Mönch galt früher für den hl. Franz von Assisi. Da indess, nachdem es einige Jahre in Dresden unter dieser Bezeichnung von denkenden Besuchern betrachtet worden war, klar wurde, dass der heilige Franz nie in der Lage gewesen war, die Tiara auszuschlagen, so verfiel man auf den aus Dante's Hölle Jedermann, besonders in Dresden, bekannten Cölestin V., der wenigstens auf die Tiara, die er schon besass, verzichtet hatte. Peter von Murrone, der Einsiedler der Abruzzen, gegen seine Neigung, wie durch Inspiration zum Papst gewählt, wurde, als seine Unfähigkeit zum Regieren sich herausstellte, von dem Kardinal Caetani zu diesem Verzichte gedrängt. — Diese Erklärung hat etwas bestechendes. Wollte man einen Mann darstellen, der mit Gewissensbedenken vor dem Allwissenden ringt, ob seine Kräfte der Last des höchsten Amtes gewachsen seien, so konnte wohl diese Situation nicht einfacher und wahrer verbildlicht werden.

Aber bei näheren Versuchen, Bild und Geschichte zusammenzureimen, türmen sich doch grosse Schwierigkeiten auf. Peter von Murrone stand, als ihm die dreifache Krone angeboten wurde, bereits nahe an den achtzigen. Er wird uns in bekannten Berichten der Zeit geschildert als ein Greis mit langem Bart, blass und abgezehrt vom Fasten. Als Greis hat ihn der Cavalier Calabrese in seinem Meisterwerke, den Deckengemälden in der Kirche S. Pietro a Majella in Neapel dargestellt. Er ist ein Heiliger von mehr neapolitanischem Interesse und kommt in der spanischen *Flos sanctorum* des P. Rivadeneyra nicht vor. Sonderbar wäre es, dass die Verehrer des heiligen Sonderlings aus seiner Lebensgeschichte gerade jene Handlung gewählt haben sollten, bei der es bekanntlich so gar menschlich herging. Denn wenn auch das

Anathema eines Poeten wie Dante, der ihn unter die Schaar derer warf „die Gott und seinen Feinden missfallen", weil er durch seinen Verzicht

— *che fece per viltà il gran rifiuto* —

dem ihm verhassten Bonifaz VIII. den Weg zum Thron bahnte, gegen eine päpstliche Kanonisation (1303) nicht in die Wagschale fällt, so wird man doch nicht gerade jene von dem grossen und in Spanien seit 1428 durch Uebersetzungen der göttlichen



Komödie,[1]) wohlbekannten katholischen Dichter feierlich gebrandmarkte „Feigheit" ausgesucht haben. —

„Als Clemens IV. zu Viterbo verschieden war, so erzählt unser Gewährsmann (a. a. O. 854 f), und die Kardinäle sich nicht einigen konnten über seinen Nachfolger, und als das Interpontificium bereits fast drei Jahre gedauert hatte (es war das längste von allen Conclaven), fassten sie folgenden Beschluss. Bonaventura (obwohl kein Kardinal) solle, in Betracht seines unsträflichen Wandels, seiner Weisheit und Gelehrsamkeit ersucht werden, dem Dissens von fast drei Jahren ein Ende zu machen. Und der sollte ohne allen Streit für den wahren Papst gelten, den er verkündigen werde,

[1]) Ticknor, history of spanish literature I, 352. 409.

selbst für den Fall, dass er sich selbst wählen würde". Er aber wählte nicht einmal einen von den siebzehn anwesenden Kardinälen, die ihm dies schmeichelhafte Vertrauen entgegengebracht hatten, sondern den in dem fernen Jerusalem auf einer Pilgerfahrt abwesenden Theobaldo Visconti aus Piacenza, Archidiakonus von Lüttich (1271).

Dieser Vorgang, welcher „seine Lauterkeit, Redlichkeit, Weisheit und von allem Ehrgeiz ungetrübte Hingabe an das Wohl des Ganzen" so unanfechtbar an den Tag legte, ist hier dargestellt. Er kniet in seiner einsamen Zelle, gleichsam dem engeren Conclav, das jetzt in seiner Person beschlossen ist. Drei Edelleute, darunter vielleicht der Capitano der Stadt und Custode des Conclaves, Raniero Gatti, der zuerst auf den Gedanken kam, die Kardinäle in Zellen einzuschliessen, halten an der offenen Thüre Ehrenwache, und die sechs Kardinäle, die den engeren Wahlausschuss bildeten, sind in den Hof des bischöflichen Palastes zu Viterbo herausgetreten. In diesem Augenblick finden seine Ueberlegungen ihr Ende durch den bei der Papstwahl schliesslich entscheidenden Wink des heiligen Geistes, der hier durch den Engel vermittelt oder versinnlicht wird. Er weist in die Ferne, nach dem im Osten pilgernden Kandidaten, demnächst Gregor X.

Obwohl das Bild von allen vieren das einfachste ist, so ist doch seine Wirkung die nicht am wenigsten fesselnde. Wer hat je den Moment vor der grossen Entscheidung, dem *Annuncio vobis gaudium magnum*, den Genius dieses Augenblicks so auf die Leinwand gefesselt! Die Entscheidung ist hier wegverlegt aus den Beratungen des vielfältig beeinflussten und gespaltenen Senats in die lautere Seele dieses Mannes, der, nicht geblendet von dem höchsten Ziel kirchlichen Ehrgeizes, der goldschimmernden Tiara auf der Silberschüssel, über sie hinwegsieht, nach einer höheren Ordnung der Dinge,

„als ob der Erde weg er woll' äm Himmel lernen".

Zu dem Reiz des Gemäldes tragen nicht wenig bei die malerischen Züge: der Durchblick in den hellen Vorhof, mit den zwei Gruppen, dem hohen Dome, und endlich (mit Erlaubniss unsres feinen Geschmacks) der Engel, dessen Gesicht trivial genug ist, dessen über die Wolke gelehnte Halbfigur in ihrer köstlichen Natürlichkeit, auf alle ähnlichen Figuren Guido's, Guercino's und Genossen dort, lächelnd herunter sehen kann.

III.

„DER HL. PETER NOLASCO TAGT IM KAPITEL ZU BARCELONA UNTER DEM VORSITZ DES HL. RAYMUND VON PEÑAFORT, GROSSVICARS DESSELBEN UND EINES DER BEFÖRDERER DES MERCENARIERORDENS" H. 2,50, Br. 2,25.

IM LOUVRE.

Abgesehen davon, dass hier aus einem Minoritenkapitel ein Mercenarierkapitel gemacht wird, war der hl. Raymund zwar General des Dominikanerordens, Verfasser der Kompilation der Decretalen Gregors IX., also der älteste Autor des Corpus juris canonici, Beichtvater König Jakobs des Eroberers, aber kein Kardinal. Näher betrachtet spielt auch die hier präsidierende Eminenz keineswegs die Rolle des an Hof und Kurie vielvermögenden Patrons einer Gesellschaft, die ihm fast ihre Existenz

verdankte. Er scheint vielmehr bemüht, Schaaren widerspenstiger Mönche durch Güte und Gründe auf den guten Weg zu bringen. Der Alte ihm gegenüber, dem er so scharf zusetzt, hat sogar etwas Unheimliches, wie wenn er aufgedrungener besserer Einsicht nachzugeben sich sträubte. Die dichtgedrängten Mönche, die dem Zwiegespräche zuhören, befinden sich offenbar in einem aufgeregten Zustande. In ihrem Blinzeln, Schielen, Flüstern, die Köpfe-Zusammenstecken, ihren finsteren Blicken ist manches zu lesen.

Indess sonst bietet diese Scene keine bestimmten Merkmale, nach denen sie auf eines der vier Ordenskapitel, denen Bonaventura als Franziskanergeneral präsidiert hatte, zu beziehen wäre. Dass aber eine von diesen zu Narbonne, Pisa, Paris und Assisi abgehaltenen Versammlungen gemeint ist, scheint sicher. Bonaventura war schon dreizehn Jahre nach seinem Profess, als fünfunddreissigjähriger, zum General gewählt worden, und hat auf jenen vier Kapiteln den durch innere Zwistigkeiten zerrütteten Orden „mehr durch Güte und Milde, durch Zureden und Ermahnungen als durch Strafen zur Einigkeit und Zucht zurückgebracht“. Sein Mangel an Strenge wurde ihm sogar zum Vorwurf gemacht.

Bonaventura ist allerdings erst ein Jahr vor dem Koncil zu Lyon, auf dem er starb, zum Kardinalbischof von Albano erhoben worden, durch denselben Gregor X., den er zum Papste gewählt hatte. Es ist aber wohl erlaubt, hier dem Maler einen Anachronismus oder eine Licenz zuzugestehen, indem er seinem Helden, um ihn zu kennzeichnen, den Purpur vorausgreifend gab.

Diese an sich so undankbare Scene einer geistlichen Versammlung, in der uns grössere Maler nur mit wohlgeordneten Reihen leerer Statisten in Priestergarderobe zu beschenken wussten, hat Zurbaran zu einer phychologisch-pathognomischen Studie über Mönchscharakter und Mönchsgebahren gemacht. Jedermann sieht, welch schweren Stand der hinter den meisten der Männer, die er hier ins Gebet genommen hat, an Jahren weit zurückstehende Prälat haben muss. Diesen eckigen Köpfen, in angemafster Unabhängigkeit zu starrköpfiger Eigenwilligkeit ergraut, indolent und leidenschaftlich, aber gewohnt über ihre Triebe und Leidenschaften den faltenreichen Mantel der Würde und Salbung zu werfen, war mit Gründen schwer beizukommen.

Aber woher hat der andalusische Maler diese Figur des italienischen Prälaten, des Diplomaten der Kurie genommen? Es ist ein Kopf jener Klasse, von der uns Raphael in den Bildnissen der Kardinäle Medici (in Madrid) und Bibiena (im Pitti) unerreichte Typen gegeben hat. Klar, geschmeidig, elegant in Wort und Geberde, menschenkundig, stets auf den intellektuellen und pathologischen Besonderheiten der Nation, des Charakters fussend, unerschöpflich in dialektischer Taktik, feurig beredt an rechter Stelle, immer unter den einschmeichelndsten Formen das eine Ziel unentwegt im Auge behaltend.

Die Hand des erhobenen rechten Armes macht jene Fingergeste, die der des Schnupfers ähnlich ist, hier aber die Idee der Gerechtigkeit bezeichnet, weil man auf diese Art die Wage hält.[1]) Diese Geste war vielleicht wirksamer als die Argumente. Diesmal haben die Götter wohl mit den harten Schädeln nicht vergebens gekämpft.

[1]) Andrea de Jorio, la Mimica degli antichi, Napoli 1832, S. 171.

IV.

„DIE LEICHENFEIER EINES BISCHOFS" H. 2,50, Br. 2,25.

IM LOUVRE.

Bei dieser vierten und letzten Scene ist dem Soult'schen Gelehrten sein Kirchenlatein ausgegangen, er hat „keine Zeit gehabt zu den nötigen Forschungen, um eine vollständige und positive Angabe zu machen", versichert jedoch, dass auch dieses Bild zur Geschichte des hl. Peter Nolasco gehöre. Indess würde man in Geschichte und Legende vergeblich nach einer Leichenfeier mit kaiserlich-päpstlicher Assistenz suchen, bei der eine Persönlichkeit des Mercenarierordens als Leidtragender oder Verewigter vorkäme.

Wohl aber passen die Umstände auf das Koncil zu Lyon im Jahre 1274, während dessen, am 15. Juli, Bonaventura, auf der Höhe seines Ansehens, plötzlich starb, nachdem durch seinen Einfluss der Zweck dieser Kirchenversammlung, der Anschluss der Griechen an die römische Kirche (das *Filioque* miteingeschlossen) erreicht worden war. Auf diesem Koncil waren zugegen der Papst Gregor X., der Kaiser Michael VII. Palaeologos (dieser jedoch nur nach der von den Sevillanern angenommenen Ueberlieferung bei Galesini), der Patriarch von Konstantinopel, auch „Gesandte der Scythen". Der Kardinalbischof von Ostia, Peter von Tarantasia, hielt die Leichenrede. Der Kaiser sollte ihn besonders liebgewonnen haben. „Der Papst äusserte, die Kirche, die von eines solchen Mannes Wissen so herrliche Früchte empfangen, habe durch seinen Hingang einen grossen Verlust erlitten. Alle Kleriker und Laien, Lateiner und Griechen trauerten um ihn, dessen gleichen sie unter den Ueberlebenden nicht fanden ..." „Dass eines grossen Mannes Leichenfeier ein Papst, ein griechischer Kaiser, nebst zahlreichen Kardinälen und Bischöfen durch ihre Gegenwart verherrlichten, davon ist wohl kaum in den Annalen des ganzen Altertums ein Beispiel zu finden" (a. a. O. 856 E).

Die Darstellung Zurbarans ist hier scheinbar völlig kunstlos und erreicht doch den Zweck der Kunst so vollkommen. Er hat z. B. darauf verzichtet, aus dem katholischen Ceremoniell solche Momente auszuwählen, welche zu einer wohlverteilten Gruppierung leicht die Hand geboten hätten, wie mit Erfolg Ghirlandajo in dem Tod des hl. Franz in Sta. Trinità gethan. Unser Bild ist nichts als ein von einer hochansehnlichen Versammlung dicht umstandenes Paradebett. Gleichwohl dürfte es wenige Bilder dieses Inhalts geben, die man so oft wieder ansieht; und man muss ja im Louvre sehr oft an ihm vorbei. Die Geberdensprache ist ebenso lebhaft wie auf dem vorhergehenden Bild. Der Grund, dort weisse Marmorarchitektur, ist hier dunkel. Man fühlt den Riss der durch das Innere aller dieser Männer gegangen ist, die Trauer, die auf ihnen lastet, so wenig beweglich ihre Züge auch sind, vor der erstarrten Hülle des Theologen, der noch kurz vorher sie alle durch die Gewalt seiner Worte bewegte und umstimmte. Man ist überrascht, dass es doch möglich ist, Exequien ganz ohne die banale Phraseologie darzustellen, die uns, langweilig und monoton wie ein Landregen, in zahllosen Bildern dieser Art beklemmend anweht.

Dieses Gemälde wurde bei dem Ankauf durch den Staat (1858) zu 20 000 Francs taxiert. Beide, nebst der Engelküche und der Geburt der Maria von Murillo und dem

hl. Basilius von Herrera kosteten den Louvre 300 000 Francs. Sie wurden nach einer gründlichen Restauration am 24. November 1858 aufgestellt.[1])

Der Nutzen solcher Erklärungen liegt wohl hauptsächlich darin, dass das Interesse auch an dem Kunstwerk durch sie geschärft, der Blick inniger an dasselbe gefesselt wird. So viel man heute predigt, dass der Gegenstand nichts ist: die Erfahrung zeigt, dass wir alle nach wie vor am Stoff kleben. Ein unerklärtes Bild zieht nur matt an, ebenso wie ein *Ignoto.* Obwohl die beiden Bilder im Louvre ohne Zweifel zu den ersten in ihrer Art gehören, so wird man doch kaum Jemanden Studien danach machen sehen. Ja als mir einmal vergönnt war, mit Malern modernsten Bekenntnisses den Louvre zu besehen, fand ich, dass diese die zwei Bilder noch nicht einmal bemerkt hatten. Es wurde ihnen offenbar leichter, den Mann ihres Katechismus in einer vlämischen Kirmess oder einer lockeren Musikgesellschaft wiederzuerkennen, als in einer Mönchsversammlung und einer Leichenfeier, gesetzt auch die realistische Potenz in diesen ihnen widerwärtigen Stoffen wäre zehnmal stärker gewesen, gesetzt auch jene hätten nur ihre ewigen Puppen in irgend einem neuen Arrangement dargeboten.

Nur noch wenige Worte über die Stellung der Serie im Leben des Malers. Nach dem einzigen existierenden Datum auf dem Berliner Bild (1629) sind die Gemälde aus seinem einunddreissigsten Lebensjahr, also gleichzeitig mit den sieben Geschichten des hl. Peter Nolasco im *claustro chico* der Merced; vier Jahre nach seinem Meisterwerk, der Glorifikation des hl. Thomas von Aquino aus der kleinen Thomaskirche gegenüber dem Alcazar zu Sevilla, jetzt im Museum. Der Stil zeigt Anklänge an Herrera, besonders in den hellen Schatten, dem Zug des Konturs, wie man ja oft bei solchen gemeinschaftlichen Arbeiten einen gewissen Austausch der Eigenschaften bemerkt. Die Jugend des Malers verrät sich in kleinen Unbeholfenheiten bei den schwierigeren Aufgaben der Zeichnung, z. B. den Verkürzungen. Der Anschluss an die Modelle, den keiner seiner Zeit so peinlich genommen hat, ist mehr als in allen seinen sonstigen Werken bemerklich, aber wunderlich verschlungen mit einer fast grossartigen Breite und Freiheit des Wurfs.

Die Serie übertrifft die der Merced weit in Kraft der Farbe und des Reliefs, im Reichtum der Typen, in epischer Fülle; auch die Karthäuserbilder aus Xeres (jetzt im Museum zu Cadix) und selbst die aus dem Hause desselben Ordens in der Triana (der Cartuja de las Cuevas), reichen nicht an sie heran. Nur die Hieronymitergeschichten in der Sakristei des Klosters Guadalupe in Estremadura können unseren Bildern an die Seite gestellt werden. In jenen stand er auf der Höhe seiner Meisterschaft, wie man ihn hier in der Frische der Jugend arbeiten sieht. Er hat das

[1]) Es fehlt nur das achte Bild, oder das vierte Herrera's. Der Soult'sche Katalog enthält noch, aber von Zurbaran: 25. *Communion d'un saint,* H. 3,0, L. 3,17, die allerdings nicht zu der Serie der drei ersten gerechnet wird, auch einen halben Meter höher und breiter ist. Dieses Bild habe ich nicht gesehen. Ein Mann mit Heiligenschein liegt in einem Himmelbett mit roten Vorhängen, und wendet sich einem Archidiakon zu, der ihm das Sterbesakrament reicht. Zwei Franziskaner, ein Kapuziner und ein anderer Mönch knien, Kerzen haltend, um das Bett. Dahinter zwei Akoluthen bei einem Altar u. s. w. Im Grunde eine Bibliothek. Das Gemälde zeichne sich aus durch reichlicher ausgegossenes Licht. — Die offene Brust des Heiligen zeige *l'empreinte miraculeuse d'un cachet mystique*; — sollte sich das auf das seltsame Wunder beziehen, *de sanctissima Eucharistia, ad modum Viatici, per latus vel pectus suscepta,* das der Autor der Acta Sanctorum für apokryph hält (a. a. O. 819)?

neue Prinzip, das er wahrscheinlich aus Werken des Spagnoletto kennen gelernt, mit südlicher Leidenschaftlichkeit und Einseitigkeit ergriffen und schöpft in vollen Zügen aus dem Reichtum des Menschenlebens, zu dem man ja doch auch das Klosterleben rechnen darf. In den Mönchsgeschichten von Guadalupe ist die Kunst des Helldunkels durchgebildeter und mannichfaltiger, aber die Charaktere bereits einförmiger, die Personen obskurer, die Handlungen zu sehr der Unterschrift bedürftig.

Diese geistlichen und weltlichen Herren, die hohen Prälaten und die einfachen Frayles, die Kavaliere und Edelleute haben nicht blos den Wert von ebensoviel Bildnissen — man könnte aus den zwei Louvrestücken eine Galerie von Porträts andalusischer Race herausschneiden, um deren jedes gewiss die Liebhaber sich streiten würden — auch der Charakter des Standes, dessen habituelles Gebahren, unwillkürliches Geberden- und Mienenspiel, sind mit beneidenswertem Blicke getroffen. Da ist nichts von jenem nivellierenden Firniss der Auffassung, der uns bei ähnlichen Massenporträtierungen sonst oft begegnet.

C. JUSTI.

ZU RAPHAEL.

IV. RAPHAELS GESICHTSBILDUNG.

Eine von Prof. H. Schaaffhausen in Bonn zu Raphaels vierhundertjähriger Geburtstagsfeier veröffentlichte Schrift[1]) behandelt Raphaels Schädel und giebt auch über Raphaels Gesichtsbildung ein Urteil ab. „Die Stirne, lesen wir S. 10 f., ist weder hoch noch breit zu nennen, das Schädelvolum erscheint nicht auffallend gross. Das Gesicht ist lang, die Kiefer sind hoch, das Kinn spitz. — Die Nasenwurzel ist kaum vertieft, der Nasenrücken tritt in gerader Linie vor. — Die Kiefer sind mit dem Gebisse ein wenig vorstehend, doch stehen die Zähne selbst gerade übereinander. Der Zahnbogen ist klein und von weiblicher Form, indem er sich nach vorn etwas verschmälert. Das Kinn ist fein gerundet, der untere Rand des Unterkiefers hat an den Seiten eine Einbiegung." Und auf S. 12: „Mehrere Merkmale des Schädels erinnern an das weibliche Geschlecht, so die Feinheit des Knochenbaues überhaupt, insbesondere aber die vortretenden Scheitelhöcker, der nach vorn etwas zugespitzte Gaumen, die zarten Jochbogen, die flache Glabella, die schwachen Augenbrauenbogen und Schläfenlinien — — andere Merkmale wie die Schädelhöhe, die Wölbung der Stirne, das volle Hinterhaupt, die Form des Unterkiefers zeigen unverkennbar die männliche Bildung."

---

1) Der Schädel Raphaels. Zur 400jährigen Geburtstagsfeier Raphael Santi's von Dr. Hermann Schaaffhausen, Professor in Bonn. Bonn, 1883. 4⁰.

Diese inneren Elemente der Gesichtsbildung Raphaels werden sodann mit seinen Porträts verglichen. „Vergleicht man, lesen wir S. 21 f., den Schädelabguss Raphaels mit den vorhandenen Bildnissen, so ist in mehreren die Aehnlichkeit unverkennbar. Zweimal, sagt Passavant, hat, wie wir annehmen zu dürfen glauben, Raphaels Vater das Bildniss seines Söhnchens in seinen Gemälden angebracht, einmal, als Raphael 3 Jahr alt war, auf der jetzt im Berliner Museum befindlichen Altartafel, das anderemal im Alter von 9 Jahren in dem Freskogemälde zu Cagli; von beiden Bildern giebt Passavant eine Zeichnung auf Taf. III seines Werkes. In dem zweiten sind schon die grossen Augen, die hochgeschwungene Augenbrauenlinie und das feine Kinn bemerklich. Das Bild im Palast Borghese, welches als von ihm selbst gemalt bezeichnet ist, wird nach Passavant dem Timoteo Viti zugeschrieben und dürfte den jungen Raphael im Alter von 12 Jahren vorstellen. Es soll im Blick der Augen, im vollen Mund und der ovalen Form des Gesichtes dem Bildnisse zu Cagli gleichen. Es ist von ernstem Ausdruck und erinnert auch mit der geraden offenen Stirne, den hochgeschwungenen Augenbrauen, dem geraden Nasenrücken an die Schädelform. Sehr ähnliche Züge erkennt man in dem Bilde, welches sich in der Galerie von Florenz befindet und von Passavant auf Tafel V gezeichnet ist. Er selbst malte es in Urbino im Jahre 1506, in einem Alter von 23 Jahren. Dem entsprechend ist auch das Bildniss, welches er in der Schule von Athen neben dem seines Meisters P. Perugino selbst gemalt hat. Springer bezeichnet es als die sicherste Urkunde der äussern Erscheinung Raphaels, da es in dem allgemeinen Umrisse unversehrt sei. Grimm hält den Holzschnitt von Vasari's Vita und das damit übereinstimmende Münchner Porträt für die besten Bilder Raphaels, die beide den vollen Mund, das kraftvolle Hirn und die kräftige etwas vortretende Stirn zeigen sollen. In der Mailänder Ausgabe des Vasari hat der Holzschnitt einen gewöhnlichen Ausdruck, eine hässliche Nase und, mit dem Schädel verglichen, eine viel zu kurze untere Hälfte des Gesichtes. — — Herr von Rumohr, der das Bild Raphaels neben dem des Pinturicchio im Bilde der Heiligsprechung der Katharina von Siena erkannte, nahm, wie Passavant berichtet, irriger Weise an, dass dasselbe, wie das angebliche aus dem Hause Altoviti, blonde Haare und blaue Augen habe. Dies Bild des Bindo Altoviti mit blondem Haar und blauen Augen hat Raphael 1512 in Rom gemalt. Es wurde fälschlich und selbst von Raphael Morghen für das Raphaels gehalten."

Hierzu bemerke ich folgendes:

1. Die beiden Porträts, welche, Passavant zufolge, Raphael in kindlichem Alter darstellen sollen, gehören zu den allgemeinen Typen von Kinderköpfen, die den Malern des Quattrocento geläufig waren. Crowe und Cavalcaselle (Jordan III, 360) sagen über die Freske zu Cagli: „Der Engel zur Linken, welcher mit gekreuzten Armen emporblickt, hat in seinem jugendfrischen von nussbraunem Haar umsäumten Antlitz den Familienzug mit rafaelischen Typen gemein. Diese specifische Jugend und Grazie ist es auch wohl allein, was zu der Behauptung verführt hat, Santi habe hier seinen Sohn porträtiert." Ueber das Berliner Gemälde sagen Cr. u. Cav. in dieser Beziehung mit Recht überhaupt nichts. Passavant stand bei seiner Anschauung von Raphaels Kinderzeit noch unter dem Einflusse Pungileoni's, der eine ganze Reihe legendarer Porträts ähnlicher Art verzeichnet.

2. Das Porträt im Palazzo Borghese wurde, als ich es zuletzt dort sah,

allerdings für das des zwölfjährigen Raphael ausgegeben. Es ist die Arbeit eines Unbekannten und stellt einen unbekannten Knaben dar.[1])

3. Das in Florenz befindliche Porträt, welches Passavant nach eignem Ermessen ins Jahr 1506 setzt — von anderer Seite wurde auch 1504 genannt — trägt weder Jahreszahl noch etwas an sich, das es als Werk Raphaels dokumentierte. Es ist nicht als in Urbino gemalt nachweisbar, sondern nur, Passavant zufolge, 1588 von dort nach Florenz gekommen, ohne dass wir wüssten, in welchem Zustande es sich damals befand; heute ist es so völlig übermalt (Uebermalungen, die noch in den letzten dreissig Jahren wiederholt worden sind), dass es anerkanntermaſsen als exactes Beweismaterial für das Aussehen Raphaels nicht gelten darf.[2])



Eingeritzte Umrisse auf der Schule von Athen.
Nach Brauns Photographie.

4. Ueber das auf der Schule von Athen rechts am Rande angebrachte Porträt Raphaels habe ich in einem, zuerst in den Preuss. Jahrbüchern erschienenen, später in den XV. Ess. N. F. S. 293 ff. wiederabgedruckten Aufsatze gehandelt, welcher sämmtliche vorhandene Bildnisse Raphaels einer ausführlichen Kritik unterzieht. Mein Resultat war, dass nur drei auf Authenticität Anspruch hätten: der Holzschnitt im Leben Raphaels von Vasari (1568), das in München vorhandene Oelgemälde (welches dort jetzt für das Bildniss des Bindo Altoviti gilt) und der Stich des Bonasone nach einem nicht mehr vorhandenen Originale. In meinem 1873 erschienenen Leben Raphaels (I, S. 241, ff.) behandelte ich die Frage in anderer Richtung von neuem und gelangte zu dem gleichen Resultate: besonders betonte ich hier, dass das auf der Schule von Athen vorhandene Porträt seinem heutigen Zustande nach als durch Uebermalung durchaus verunstaltet anzusehen sei, und sprach die Vermutung aus, dass das daruntersteckende ächte Bildniss dem Holzschnitte bei Vasari entspreche.

Eine in Band VIII (1873) der Seemann'schen Zeitschrift für bildende Kunst unter dem Titel „Raphaelstudien" von Professor Springer veröffentlichte Beurteilung meines L. Raph. gelangt in der Bildnissfrage dagegen (S. 77 ff) zu folgender Darlegung:

„Das bestbeglaubigte Porträt Raphaels bleibt das auf der Schule von Athen. Zur Bestätigung desselben durch Vasari kommt hinzu, dass es auf den Fresken da angebracht ist, wo nach dem Herkommen sich die Künstler gern verewigten, und

[1]) XV. Ess. N. F. S. 322.

[2]) Ibid. S. 327. Leben Raph. I, 274. Man vergleiche weiter hinten Professor Springer's Urteil. Auch die Photographien lassen die die Tafel bedeckenden modernen Pinselstriche erkennen.

dass sein Bildniss wie das seines neben ihm stehenden Lehrers aus dem Rahmen der Komposition gleichsam herausfallen, als einfache Porträts sich kundgeben, welche mit dem Vorgange auf dem Gemälde nichts zu thun haben. Auch wurde es niemals angezweifelt, nur wird seine Verdorbenheit jetzt von Grimm in den grellsten Farben geschildert. Darüber zu entscheiden giebt es keinen kompetenteren Richter als Louis Jacoby. Von diesem liegt aber (in Scherers Kritik des Grimm'schen Buches, W. Wochenschrift II, 35 mitgeteilt) die Erklärung vor, dass mit Ausnahme des Zoroasterkopfes kein Teil der Schule von Athen erneuert worden sei. Wir haben demnach kein Recht, das Raphaelbildniss auf der Schule von Athen aus der Reihe der brauchbaren Raphaelporträts auszuschliessen. Dann freilich ist es mit der Aechtheit des Bindo Altoviti schlecht bestellt. Man kann allenfalls den schlechten Vasarischen Holzschnitt, aber keinesweges das Münchner Bildniss mit dem Freskokopfe in Uebereinstimmung bringen."

Beigegeben war diesem Aufsatze ein nach der Photographie Brauns angefertigter Holzschnitt des betreffenden Kopfes Raphaels.



Vasari. Ausgabe von 1568.

1878 kommt Professor Springer auf das Porträt in der Schule von Athen zurück (*Raphael und Michelangelo*, als vierter Band von Dohme's „Kunst und Künstler" S. 504) und formuliert seine Meinung folgendermafsen: „Das Porträt Raphaels in der Schule von Athen muss immer noch als die sicherste Urkunde für die äussere Schilderung Raphaels gelten, da wenigstens die Umrisse intakt geblieben sind, während das Selbstporträt in Florenz durch Reinigung und Uebermalung viel von dem ursprünglichen Charakter verloren hat." Diesen Aeusserungen ist der ebengenannte Holzschnitt wiederum beigegeben.

Meine Vermutung, der Kopf so wie er heute dasteht, sei in Farbe wie Umrissen eine Fälschung, hatte inzwischen in unerwarteter Weise eine Bestätigung gefunden. Ich gestatte mir kurz hier zu wiederholen, was ich darüber in der Morgennummer der Nationalzeitung vom 30. November 1878 ausführlicher mitgeteilt habe.

Als Braun die Camera della Segnatura photographierte, stellte sich bei der scharfen Beleuchtung der Wände heraus, dass die bei der Ausführung der Schule von Athen in Fresko von Raphael mit eigner Hand in den damals weichen Kalkgrund eingeritzten Umrisse seines Kopfes nicht nur noch vorhanden waren, sondern sich auch photographieren liessen.[1]) Braun lenkte nun von der Seite her ein so starkes Licht auf Raphaels Kopf, dass die Farben verschwanden und jene Umrisse allein in scharfen feinen Schattenlinien wie auf einer grauen Fläche sichtbar blieben. In diesem

[1]) An anderen Stellen des Gemäldes, wo dieses durch aufgeschmierte Restaurationen nicht berührt worden ist, treten die eingeritzten Umrisse viel deutlicher hervor.

Zustande photographierte er den betreffenden Abschnitt der Wand und das Blatt ist gleich den übrigen käuflich. Jetzt zeigte sich, dass diese eingeritzten Umrisse mit denen des Kopfes, wie die Malerei ihn heute erscheinen lässt, in keiner Weise stimmen. Der etwas vortretende Mund, wie Vasari's Holzschnitt ihn hat, und wie der Schädel ihn zu bestätigen scheint, ward nun deutlich. Die Nase hatte nun den gleichen Umriss wie auf Vasari's Holzschnitt. Der Kopf ward breiter und runder, wie bei Vasari. Und als drittes Bildniss zu diesen beiden drängte sich das Münchner Gemälde jetzt auf, das heute den Namen Bindo Altoviti trägt und das ähnliche Umrisse darbietet.

Ueber die Deutungsgeschichte des Münchner Gemäldes spreche ich XV. Ess. N. F. S. 293 und L. Raph. I, S. 241. Passavant setzte es nach eignem Ermessen ins Jahr 1512; ich würde es als früher entstanden annehmen. Es ist hier und da leicht übermalt, ohne dass die Umrisse jedoch gelitten hätten.

Durch Brauns Entdeckung sind die früheren Untersuchungen über Raphaels Gesichtsbildung veraltet. Auszugehen haben wir jetzt, als von dem ältesten authentischen Porträt Raphaels, von den eingeritzten Linien auf der Schule von Athen.

Ein nachweisbares Bildniss aus den davorliegenden Jugendzeiten fehlt. Selbst wenn wir annähmen, das florentiner stelle Raphael dar, so weiss doch Niemand, wie es ursprünglich beschaffen war. Das Porträt, welches Raphael 1508 an Francia in Bologna gesendet hat, falls nämlich der betreffende Brief als ächt genommen wird, ist nicht mehr vorhanden.

Die Stelle, wo Vasari von dem Bildnisse für Bindo Altoviti spricht, das in Besitz der Familie geblieben war bis es nach München verkauft wurde, „a Bindo Altoviti fece il ritratto suo quando era giovane" ist, wie ich durch Herbeiziehung ähnlich construierter Sätze Vasari's bewiesen habe, doppelsinnig: die Worte können ebensowohl dahin gedeutet werden, dass Raphael sich selbst für Altoviti malte, als dass er Altoviti porträtierte;[1] Bonasone's Stich, endlich, stellt Raphael in den späteren Jahren seines Lebens en face dar und ist, der Unterschrift zufolge, nach einem als verloren anzunehmenden Gemälde angefertigt. Er entspricht in Betreff der Proportionen den eingeritzten Umrissen der Schule von Athen, sowie denen des Holzschnittes und des Münchner Porträts.[2]

Da Vasari, wenn wir die Bindo Altoviti betreffende Stelle als zweifelhaft ausnehmen, von Porträts Raphaels nur das auf der Schule von Athen erwähnt und da sein Holzschnitt — mag er nun für schön oder hässlich gehalten werden, was hier, wo es sich um Konstatierung der Umrisse handelt, gleichgültig ist — mit Raphaels eingeritzten Linien stimmt, so steht der Vermutung nichts entgegen, Vasari habe seine Zeichnung für den Holzschnitt nach dem Porträt der Schule von Athen gemacht als dieses noch intakt war. Dass das Gemälde heute in so schlechtem Zustande dasteht, erklärt sich, wenn wir die Berichte über die Verderbniss lesen, denen die Wände der Camera della Segnatura in den verschiedenen Jahrhunderten ausgesetzt gewesen sind. Wir wissen, dass nach 1527 bereits als der Vatican verwüstet worden war, eine Restauration vorgenommen wurde. Ueber den Zustand der Wände Mitte des XVII. Jahrhunderts vergleiche man Helbig, Historie de la peinture au pays de Liège, S. 256. Ueber

[1]) L. Raph. I, S. 260.

[2]) Ibid. S. 269. Das Münchner Porträt darf man nicht nach Morghens Stich beurteilen, der das Bild als Raphaels Porträt stach, es zugleich aber ganz umgestaltete. Der von Dillis publicierte Umriss ist zu weichlich.

den von 1690: Bellori, Vita di Carlo Maratti, S. 189,[1]) wo erzählt wird, in welcher Weise man die aufsichtslos dastehenden Wände mishandelte. 1702 fand die Reinigung sämmtlicher Fresken durch Maralli statt. Vergleichen wir heute an Ort und Stelle Raphaels Kopf mit den anderen Teilen des Gemäldes, so zeigt sich, dass gerade dieser Kopf unter der Behandlung der Kopisten, die an ihm wuschen, oder mit Firniss die Farben lebendiger machen wollten, gelitten hat,[2]) abgesehen davon, dass man mit auf die Wand aufgelegtem durchsichtigen Papier die Umrisse abnahm, (d. h. diejenigen Umrisse, welche der gemalte Kopf darbot und nicht die, welche von Raphael eingeritzt waren). Man vergleiche die Zeichnung, welche d'Agincourt Ende des vorigen Jahrhunderts von diesem Antlitze angefertigt hat (Taf. CLXXXI seines Werkes) mit dem heutigen Zustande: es zeigen sich bedeutende Unterschiede. Offenbar ist auch im Laufe unseres Jahrhunderts immer von neuem an dem Kopfe herumgemalt worden. Dasselbe Schicksal hat das florentiner Gemälde gehabt.[3]) Prof. Springer scheint in Betreff desselben zu keinem festen Urteil gelangt zu sein. Im Gegensatze zu der oben angezogenen Aeusserung, der zufolge es „durch Reinigung und Uebermalung viel von dem ursprünglichen Charakter verloren hat," spricht er S. 182 desselben Buches aus, dass das florentiner Porträt „allen Versuchen, es zu entthronen und andere Bildnisse, etwa jenes in Besitz des Fürsten Czartoryski in Paris oder des Monsignore Marcello Massarento in Rom an seine Stelle zu setzen, zum Trotze seinen Platz behauptet."

Das Porträt bei Czartoryski war von Passavant sogar der französischen Uebersetzung seines Werkes im Stich als Titelkupfer vorgesetzt worden. Ich habe es stets zurückgewiesen und es ist kürzlich von S. H. Fraser in der Gazette des Beaux-Arts (1. Februar 1883 S. 14) für Jacomo Palma beansprucht worden. Das Porträt bei Mgr. Marcello ist, soweit Photographien ein Urteil gestatten, ein auf das verdorbene Porträt der Schule von Athen zurückgehendes Fabrikat, das 1630 aber bereits von Matham gestochen worden ist. Mögen diese beiden Porträts nun aber auch noch so gründlich aus der Reihe der Raphaelbildnisse auszuscheiden sein, so wird die Lage des florentiner Bildnisses dadurch nicht besser.

Ueber die Farbe des Haares und der Augen bei Raphael haben wir keine Nachricht. Sie kann ebenso gut hell als dunkel gewesen sein.

Die heute landläufigen Porträts Raphaels, die ein schmales, in die Länge gezogenes Gesicht, mit ans Mädchenhafte streifenden Zügen darbieten, gehen, soweit ich sie kenne, auf die von Maratti 1674 modellierte, von Paolo Naldini in Marmor ausgeführte Büste zurück, welche früher auf Raphaels Grabe im Pantheon stehend, heute im Palaste der Conservatoren zu Rom ihre Stelle gefunden hat und die mit den ächten Formen des Kopfes kaum Aehnlichkeit bietet. Ich vermute, dass auf die Herstellung dieser Marmorarbeit der bis zur Aufdeckung der Gebeine Raphaels im Jahre 1833 in hoher Verehrung gehaltene falsche Schädel Raphaels von Einfluss war, von dem ich freilich nicht weiss, wenn er zuerst auftauchte. Der Kopf der in der

[1]) In Amidei's Ausg. v. 1731.

[2]) Ibid S. 190 — copiavano con accostarsi troppo con le scale, castelli, e con le machine alle pitture, percotendo e scrostando le mura, o calcando li contorni delle figure con usare ancora acque, e vernici, che insuccidano le tinte; cet.

[3]) Das verschiedenartige Aussehen des Kopfes auf den danach in verschiedenen Zeiten angefertigten Stichen, rührt zum Teil wohl gleichfalls von den immer erneuten Restaurationsversuchen her.

Nationalgalerie stehenden Porträtstatue Raphaels von Hähnel in Dresden z. B. scheint in den Proportionen auf dieser Büste zu beruhen, während für die Züge vielleicht noch das florentiner Porträt in seiner neuesten Umgestaltung hinzugenommen wurde.

Auch Goethe besass einen Abguss des falschen Schädels. Als David d'Angers nach Weimar gekommen war, um Goethe's Büste zu machen, sah er den Schädel in einem Kranze frischer Lorbeerblätter auf einem Tischchen stehen (David d'Angers par Henry Jouin, I, 228).

MAI 1883. HERMAN GRIMM.

GIOVANNI DALMATA.

Unter den Marmorbildwerken, die, zum Schmuck von Alt-Sankt Peter geschaffen, nun seit mehr als 200 Jahren in den Krypten der neuen Kirche ein tagfremdes Dasein führen, nehmen die Reste vom Grabmal Pauls II. einen ersten Platz ein. Und unter diesen wieder war es von jeher eine Figur, die in ganz besonderem Mafse die Aufmerksamkeit auf sich zog. Weniger beinahe durch ihren inneren Wert, als weil sie den Namen eines Künstlers verkündete, von dem sonst keine Notiz, kein Dokument etwas zu sagen wusste. Vielleicht lohnt sich der Versuch, da wo die Bücher schweigen, einmal die Steine reden zu lassen.

OANNIS · DALMATAE · OPVS [1])

lautet die Inschrift, die den ersten Fingerzeig zur Gestaltung der künstlerischen Persönlichkeit ihres Autors giebt. Sie findet sich in den unteren Rand einer Marmortafel eingegraben, die in beinahe rund herausgearbeitetem Relief die allegorische Gestalt der Hoffnung trägt. [2]) Eine weibliche geflügelte Figur, von jugendlichen vollen Formen sitzt, die Hände vor der Brust gefaltet, auf einem Thronsessel. Das sehnend emporblickende Antlitz ist nach der Seite gewendet; seine Bewegung klingt leise in dem schwach vorgeneigten Oberkörper aus, so dass blos der eine Flügel seine volle Innenfläche zeigt, vom anderen dagegen nur ein Teil der verkürzten äusseren Seite sichtbar wird. Eine Perlenschnur, die durch das Haar gezogen ist, legt sich in sanftem Schwung über die hohe Stirne; Edelsteine zieren den Halssaum des Kleides wie den Bogen der nischenförmigen Rücklehne. Das unter der Brust gegürtete Gewand ist in Bauschen aufgerafft und wird nach unten von einem Mantel, der sich in reichen Falten über die Kniee breitet, verdeckt. Die Füsse ruhen auf einem halb umgebogenen Fittig.

Was die künstlerische Zuständigkeit des Werkes anbelangt, so lässt sich unschwer der Einfluss des Mino da Fiesole erkennen. Ein solcher lag nahe genug. Mino selbst war es, an den von dem Nepoten Pauls, dem Kardinal Marco Barbo der Auf-

---

[1]) Dies die genaue Bezeichnung, da der Anfangsbuchstabe I bei der Einmauerung des Reliefs übermörtelt wurde. Im Uebrigen hat schon Dionigi (Sacrarum Vaticanae Basilicae cryptarum monumenta. Romae 1773, p. 181) richtig gelesen. Die Irrtümer späterer Lesungen (s. bei Müntz, Les arts à la cour des Papes. III. 85, 3) erklären sich nur durch ungünstige Nebenumstände, da die Inschrift aus klaren, scharf geschnittenen Kapitalen besteht.

[2]) No. 216 der Grotten. Mafse 130 : 78 cm. Abgebildet bei Dionigi a. a. O. Taf. LXXIII. Einen Abguss schenkte Castellani dem Trocaderomuseum in Paris.

trag zur Errichtung des Grabmals ergangen war. Schon Vasari nennt es unter seinen hervorragenden Werken.

Sucht man nun aber diesen Einfluss zu zergliedern, so wird man doch gleich gewahr, dass er sich einerseits auf blosse Aeusserlichkeiten beschränkt, andererseits in etwas rein Geistigem besteht, das sich besser empfinden als in Worte kleiden lässt: in dem gleichmässigen Charakter der Auffassung, wie sie Mino von Desiderio überkam und wie sie ausserhalb der Gruppe verwandter Florentiner nur noch bei Civitale, etwas in's Empfindsame verzogen, nachwirkt. Aber in allem jenem, was als fass- und greifbares stilistisches Merkmal genau umschrieben werden kann, was das technische Wahrzeichen ausmacht, besteht zwischen den Beiden ein durchgehender Unterschied, vielfach sogar ein ausgesprochener Gegensatz. Gleich die allegorischen Genossinnen der Hoffnung, die Caritas und Fides,[1]) die beide Mino's eigenstes Gepräge tragen, geben den Beweis dazu an die Hand.

Bei Mino die von einem starken Oval umgrenzten Gesichtszüge, die spitze Nase, der scharfgeschnittene Mund, die kantigen Lider und Brauen, die starr blickenden, eigentümlich geistlosen Augen mit den tiefgebohrten Sternen, dann vor Allem die straff gezogenen, flach gelegten Gewandfalten, die sich in den Hintergrund förmlich einzusenken scheinen — kurz alles Manier, getragen nur durch die Keuschheit der Empfindungsweise und eine reizvolle Detaildurchführung.

Dem gegenüber macht sich bei Dalmata ein starker Hang nach naturalistischer Belebung geltend. Seine Falten bauschen und knittern sich wie bei Seiden- oder Leinenstoffen. Dabei vermag aber sein Können dem Wollen nicht immer zu folgen. Er bringt es selten zu dem Eindruck des spezifisch Stofflichen, der Widerstand des Materials ist nie völlig gebrochen. Seine Gewandung behält immer etwas felsiges, es ist, als wäre sie nur erst aus dem Rohen gehauen und als fehlte noch die letzte mit Empfindung bildende Hand. Glücklicher ist er in der Art, wie er den Körpern Bewegung zu geben sucht. Dadurch unterscheidet sich die Spes wohlthuend von den Figuren Mino's, die sich mit steifem Oberleib wider den Sessel lehnen. Das elliptische Antlitz hat weiche volle Formen, schwellende Lippen, eine nach dem Ende zu etwas verdickte Nase, die Augensterne nur leicht markiert und als äusserlichstes Merkmal ein schmales spitz auslaufendes Ohrläppchen. Ganz eigentümlich ist ferner das flockige, frei herausgemeisselte Haar. Alle nackten Teile sind glänzend poliert, die Gewandpartien glatt bearbeitet. Dies letztere in offenbarer Anlehnung an Mino, denn wir werden später, wenn sich erst durch Beiziehung anderer Werke der Komplex von Dalmata's Stilformen abgerundet hat, sehen, dass das keineswegs in seinem Sinne lag.

Immerhin sollte man meinen, es wären damit genügend feste Anhaltspunkte gewonnen, von denen aus an den Skulpturen des Paulsgrabes mit Sicherheit der

---

[1]) Erstere unter No. 219, letztere unter No. 215 d. Gr. Die Caritas hält mit der Linken ein Kind auf ihrem Schofs, in der Rechten hatte sie ein Füllhorn, dessen Ansatzstellen noch erkennbar sind. Die Fides wird durch ein Kreuz und die Fragmente eines Kelchs charakterisiert. Beide Reliefs zeigen in der meisterhaften Behandlung des Marmors Mino's eigene Hand. Abgebildet bei Dionigi a. a. O. Taf. LXXIII. Die Figur der Caritas hat Mino später in Rom noch zweimal mit nur geringen Variationen wiederholt: an dem Grabmal des Pietro Riario in Sti. Apostoli und an demjenigen Forteguerra's in Sta. Cecilia (am Ende des rechten Seitenschiffs, heute als Altar verwendet). Ich beschränke mich auf diese kurzen Angaben, da ich Mino's römische Thätigkeit in einem andern Zusammenhang eingehender zu behandeln gedenke.



Spes.
Marmorrelief vom Grabmal Pauls II. in St. Peter.

Anteil des Einen von dem des Anderen unterschieden werden könnte. In der That braucht man nicht weit zu suchen, um wieder auf die Züge der Spes zu stossen. Sie sind deutlich ausgeprägt in dem überhöhten Relief der Erschaffung Eva's[1]) und wie dort mit einem starken Zusatz Mino'scher Handwerksweise. Im Vordergrund einer mit bescheidenen Mitteln angedeuteten Landschaft ruht Adam nackt hingestreckt, den linken Arm unter das Haupt gelegt, die rechte Hand zwischen die Beine gezwängt. Links thront Gott Vater; Cherubim drängen sich in den Falten seines Mantels und stützen seine Füsse. Er reicht seine Hand der Eva, die zur Hälfte den Lenden Adams entsprungen, nach unten wie ein zusammengebundener Schlauch endigt. Ein neues sehr verwendbares Stilmerkmal liefern die Kinderköpfe, deren Stirn, an den Schläfen eingedrückt, spitz vordrängt, was durch das stark eingesattelte Stumpfnäschen noch auffallender wird, ferner die derben knotigen Gelenke an Fingern und Zehen. Abgesehen von der Geschmacklosigkeit in der Wahl des geschilderten Momentes zeigt sich auch hier ein tüchtiger Natursinn, der unmittelbar an der Quelle schöpfen will. Adam ist ein sorgsam durchgebildeter Akt mit naturalistischen Accenten, wie man sie in Mino's römischen Werken vergeblich suchen würde.

Es ist schade, dass gerade das Gegenstück zu diesem Relief, die Darstellung der Versuchung, die diesen Vergleich möglich gemacht hätte, durch Unachtsamkeit oder Prüderie verstümmelt wurde. Zwischen dem Geäst eines dichtbelaubten Baumes blickt der Kopf der Schlange hervor, ein weiblicher Kopf mit dem typischen Mino-Antlitz. Adam und Eva, die zu den beiden Seiten des Baumes standen, fehlen;[2]) sie wären, mit Ausnahme von Kinderdarstellungen, meines Wissens die einzigen Beispiele dafür gewesen, wie sich Mino mit dem nackten menschlichen Körper abzufinden suchte.[3])

Von den übrigen hierher gehörigen Skulpturen sind zunächst die vier Evangelisten zu nennen, Nischenfiguren in hohem Relief, wie sie ein beliebtes Ausstattungsstück des römischen Grabmals bilden. Lukas und Johannes sind Mino's Eigentum.[4]) Sie zeigen seine manierierten Absonderlichkeiten, das seitwärts abstehende Spielbein, die emporgezogenen Augenbrauen, zwischen denen eine tiefe Falte zur Nasenwurzel läuft, bis zur Karrikatur verzerrt. Die Apostel Dalmata's, durch die in kleinen Sockelnischen angebrachten Attribute als Markus und Matthaeus gekennzeichnet,[5]) sind einfache ernste Gestalten, denen es aber bei der krausen Faltengebung und der ausdrucks-

[1]) No. 208 d. Gr. Mafse 130 : 83 cm. Abgebildet bei Dionigi Taf. LXXIII.

[2]) No. 209 d. Gr. Abgeb. bei Dionigi Taf. LXXIII. Die Klammerlöcher in der Platte scheinen übrigens darauf hinzudeuten, dass die Figuren nicht aus einem Stück mit dem Grund gearbeitet, sondern aufgesetzt waren. Hinter dem Baume eine Vase mit der Lilie.

[3]) Die Figuren des später zu nennenden jüngsten Gerichtes zählen nicht, da sie in der Ausführung nur der Bottega angehören. Wenn man Grimaldi glauben darf, wären übrigens Adam und Eva gerade ihrer Schönheit zum Opfer gefallen.

[4]) No. 212 und 213 d. Gr. Abgebildet bei Dionigi Taf. LXXII 1 und 2. Die Hände teilweise ergänzt.

[5]) No. 210 und 211 d. Gr. Mafse 122 : 43 cm. Dem ersteren fehlt die rechte Hand und der kleinen Halbfigur des Engels unter Matthaeus der Kopf. Abgebildet bei Dionigi Taf. LXXIV 1 und 2, der sie aber als Petrus und Paulus bezeichnet und über ihre Bestimmung im Unklaren ist. Ebenfalls als Petrus und Paulus finden sie sich bei Barbier de Montault (Les souterrains et le trésor de St. Pierre à Rome; Rome 1866 p. 46), von dem sie indess richtig dem Paulsgrab zugeteilt werden, während Torrigio (Le sacre Grotte vaticane, Roma 1635 p. 35) sie zwar als Evangelisten erkennt, aber glaubt, dass sie mit denen Mino's vom Grabmal des Kardinals Eroli herstammen.

losen Haltung an aller monumentalen Wirkung gebricht. Dagegen geht er hier mit grösserer Entschiedenheit als bisher seine eigenen Wege, auch in den etwas derben aber durchaus eigenartigen Köpfen. Dem Kopf des Markus mit dem flockig behandelten Haar, das wir von der Spes her kennen, den wulstigen Brauen und dem mürrischen Ausdruck, begegnen wir wieder an einem der Krieger des Auferstehungsreliefs,[1]) dem Hauptstück, das Dalmata für das Papstgrab geliefert und in dem er das volle Ausmafs seiner Begabung und seines Könnens niedergelegt hat.

Die Komposition hält sich innerhalb des hergebrachten Schema's, wie es etwa die bekannte Lünette Luca's über der Sakristeithür im Dom von Florenz zeigt. Den Mittelpunkt nimmt der Sarkophag ein, aus dessen Oeffnung Christus hervorschwebt. In der Linken hält er eine Fahne und den Saum seines faltenreichen Mantels, der einen Teil der Brust mit dem segnend erhobenen rechten Arm und die Füsse unbedeckt lässt. Zu den Seiten anbetende Engel, der linke frei schwebend, der rechte auf einer Wolke knieend, beide in anmutigster Bewegung. Im Vordergrund drei Wächter, der mittlere der Länge nach hingestreckt, die anderen in halb sitzender halb liegender Stellung, grobknochige Gestalten, deren energische Physiognomien an jene schweizer Bauerngesichter erinnern, die Raffael den der Messe von Bolsena assistierenden Soldaten gab. Wie Christus die sanften unbedeutenden Züge vom Gottvater auf dem Relief der Erschaffung Eva's zeigt, so stellt sich der zu äusserst links liegende Krieger als leiblicher Bruder Adams dar. Auch hier das feine realistische Motiv in der Haltung der linken Hand und das Streben, den Körper möglichst lebensvoll zu gestalten. Er ergreift keine Erleichterung, die sich ihm darbietet; Arme und Beine bildet er nackt und modelliert selbst in der schmucklosen enganliegenden Rüstung die Formen des Rumpfes sorgfältig nach. Weiter aber reichen seine Mittel nicht. Der Versuch, die Scene dramatisch zu beleben, fällt noch höchst ungelenk aus. Die erhobenen Hände, mit denen er den Schreck der aus dem Schlaf auffahrenden beiden Wächter im Hintergrund und des äussersten rechts ausdrücken will, sind linkisch und in ihrer einseitigen Aktion ganz wirkungslos. Hierzu kommt noch, dass ihm für die Reliefperspektive alles Verständniss mangelt. Daher die gezwungene en face-Stellung seiner liegenden Figuren, die breit mit dem Rücken wider den steil ansteigenden Reliefgrund lehnen, anstatt sich gegen denselben und mit ihm zu verkürzen. Die Kunst, die plastische Wirklichkeit mit dem malerischen Schein zu kombinieren, das was Leonardo die Wissenschaft in der Skulptur nennt, wird aber selbst von den Besten nur mit einer mehr oder weniger glücklichen Empfindung gehandhabt. Auch bei Mino war dergleichen nicht zu lernen. Dafür spricht in beredtester Weise dessen figurenreiche Darstellung des jüngsten Gerichtes,[2]) die in Erfindung wie Ausführung die ganze armselige Werkstattschablone des grossen Unternehmens aufweist.

---

[1]) No. 217 d. Gr. Mafse 251 : 145 cm. Abgebildet bei Dionigi Taf. LXXV 4. Die segnende Hand Christi fehlt.

[2]) No. 218 d. Gr. Abgebildet bei Dionigi Taf. LXXVI 1. In der Mitte oben thront Christus zwischen Petrus und Paulus, den Evangelisten und Heiligen. Unter ihm steht Michael mit Schwert und Wage, zu seiner Linken zerrt Satanas die aneinander geketteten Missethäter, den ungerechten Richter, den bestechlichen Notar, den Geizhals und die Buhlerin zu den höllischen Flammen. Zur Rechten die Seligen, an die sich, von dem Täufer befürwortet, die knieenden Figuren des Papstes und des Kaisers anschliessen. Eine einfachere, in der Anordnung ähnliche Darstellung dieses Gegenstandes hat Mino später für das Grabmal des Jacopo Piccolomini (im Hof des Marineministeriums) geliefert.

Das letzte umfangreiche Relief, das zum Bestand des Grabmals Pauls II. gehört haben soll, ist wieder ein Werk Dalmata's. Inmitten züngelnder Flammen thront Gottvater, mit der erhobenen Rechten segnend, und von einem weiten Mantel umwallt, dessen Saum sechs Engel halten; die untersten in ihrer übermässig ausgreifenden Bewegung in deutlicher Anlehnung an Mino. Zu Häupten und zu Füssen überdies noch je ein Engel in halber Figur, mit gefalteten Händen.[1])

Verlassen wir den Korridor, in dem, eng aneinander gerückt, die bisher erwähnten Reste eingemauert sind, um unter den niederen dreischiffigen Hallen der Grotte vecchie den Sarkophag Pauls[2]) aufzusuchen. Was noch von ihm übrig geblieben, ist ein mächtiger gradlinig begrenzter Sarg, auf der vorderen Seite nahezu völlig von einer Inschrifttafel verdeckt, die, im Gegensatz zu den früher üblichen poetischen Epigraphen, in nüchternem Leichenredenton die Thaten des Verstorbenen preist.[3]) Gehalten wird die Tafel von zwei Engeln, die der Mino'schen Werkstatt entstammen und die Vorläufer jener heftig bewegten Gestalten am Sarkophag des Conte Ugo in der florentinischen Badia sind. Auf dem mässig profilierten Deckel über den in breiten Falten ein, wie das Kopfpolster reich gemusterter Teppich herabfällt, ruht der Papst, statura quadam heroica, wie Filelfo sagt. Die dreifache Krone mit schöngefassten Edelsteinen übersät, deckt sein Haupt, Ringe zieren seine auf der Brust zusammengelegten Hände. In steifbrüchigen Falten legt sich der päpstliche Ornat über die gewaltigen Glieder und drängt in eckigen Bauschen über das Pallium vor, das wie ein Gürtel die Brust und sonderbarer Weise auch die Arme umspannt. Diesem schweren überstickten und ornamentierten Stoff gegenüber behält die ungefüge Hand Dalmata's Recht. Es ist als könnte er die Erinnerung daran, auch wo er leichtflüssigere Gewandung darzustellen hat, nicht los werden.

Für die Bedeutung, die Mino seinem Genossen zugestanden, spricht, dass er diesen wichtigsten Teil des Monumentes nicht sich selbst vorbehielt, er, dessen Kunst doch gerade im Porträt ihre vollste Kraft entfaltete. Denn auch der Kopf des Papstes ist nicht von ihm. Er zeigt nichts von der spitzen, pikanten, etwas manirierten Weise, mit der Mino seine Porträts behandelt. Er hat auch nichts von dem gewaltsamen Zug, der die Büste Pauls im oberen Arkadengang des Palazzo di Venezia auszeichnet und in der wir vielleicht jenes Werk des Paduaners Vellano, von dem Vasari spricht, zu sehen haben.[4]) Aber Dalmata, der offenbar nach der Todtenmaske arbeitete und

[1]) No. 205 d. Gr. Maſse 150 : 140 cm. Abgebildet bei Dionigi Taf. LXXI. Das Relief ist in Folge der abgestutzten Ecken achtseitig umrahmt. Der Zeige- und Mittelfinger der rechten Hand Gottvaters fehlen.

[2]) No. 169 d. Gr. Abgebildet bei Dionigi Taf. LIV. Die Nase der Grabfigur ist übrigens ergänzt.

[3]) Die Inschrift lautet nach Dionigi p. 142: Paulus II. Venetus Pont. Max. a vetusta Barborum familia praeclaris naturae dotib. avunculo Eugenio IIII. non inferior. justitiae pietatis divinar. que caeremoniar. cultor religiosiss. ecclesiasticae libertatis, majestatisque defensor constantiss. praecipuo pacis servandae studio, et singularis omnis generis munerum abstinentia formidanda etiam lege magistratib. indicta clariss. in Principes munificentia in pauperes misericordia insignis patrio amore annonae copiam Urbi dedit, patrimonium beati Petri erratis populor. iudulgentiss. parentis affectu emendatis, et conservavit et auxit furentes armis haereticos repressit, et quod per difficilem rer. tempor. ve conditionem effici cum dignitate non poterat, matura cunctatione saluberrime disposuit. V. a. LIII. m. V. d. III. S. a. VI. m. X. d. XXVI.

[4]) Lavorò ancora, al palazzo di S. Marco, molti degli ornamenti di quella fabbrica, per lo medesimo papa (Paolo); la testa del quale è di mano di Vellano, a sommo le scale.

dessen Manier sich nur in dem schmal zulaufenden Ohrläppchen verrät, ist sicherlich wahr gewesen. Vielleicht nur zu wahr. Die fleischigen Wangen, die wulstigen Lippen, das mächtige Doppelkinn, die dicke Nase entsprechen ganz den Berichten über Pauls sinnliche Natur. Der Geist freilich war ausgeflogen.

Ziehen wir kurz die Summe aus der bisherigen Darstellung, so entfallen von den Skulpturen des Paulsgrabes auf Giov. Dalmata: die grundlegende allegorische Figur der Spes, die Erschaffung Eva's, die Evangelisten Matthaeus und Markus, die Auferstehung, der segnende Gottvater und endlich die Grabfigur des Papstes. Die Allegorien des Glaubens und der Liebe, die Versuchung, die Evangelisten Lukas und Johannes, das jüngste Gericht und die Sarkophagengel machen den Anteil Mino's aus. Man sieht, es ist nicht der Löwenanteil. Das rechtfertigt wohl den Versuch, in diesem Zusammenhang über den Aufbau und die Geschichte dieses prunkvollsten aller römischen Quattrocentomonumente einige Daten zusammenzustellen.

Zuerst zu dessen Geschichte. Stifter des Grabmals war, wie es altem Brauch entsprach, der Nepote des Papstes, Kardinal Marco Barbo, Patriarch von Aquileja. Dass er sich hierbei in erster Linie an Mino da Fiesole gewandt, den vielgerühmten Meister, der schon im Dienste seines Oheims gestanden, bleibt trotz der widersprechenden Aussagen Vasari's und der auffallend umfassenden Beteiligung Dalmata's an dem Werke wahrscheinlich.[1]) Der letztere zeigt sich doch noch vielfach abhängig und beeinflusst. Immerhin mag er, wie das bei römischen Bestellungen häufig vorkam, schon kontraktmässig dem anderen beigeordnet gewesen sein. Fraglich bleibt nur der Zeitpunkt der Ausführung. Müntz hält für zweifellos, dass derselbe erst nach 1474 eintrat.[2]) Er stützt sich hierbei auf das von Milanesi in seiner Vasari-Ausgabe

---

Vasari ed. Milanesi II. 606. Dazu die aus der Lemonnier-Ausgabe herübergenommene Bemerkung: E tuttavia nel medesimo posto. L'ambasciatore veneto Zulian, amantissimo delle cose d'arte, meditave di trasportarla seco a Venezia — was nicht geschehen zu sein scheint. Die Büste befindet sich in ungünstigster Beleuchtung in einer hoch angebrachten runden Wandnische unweit der Ausmündung der Haupttreppe. Eine einfache Mitra bedeckt das wie im Affekt erhobene Haupt.

[1]) Erst schreibt Vasari das ganze Grabmal Pauls dem Mino del Regno zu (Vasari ed Milanesi II 648). Später korrigiert er sich und lässt die Bestellung dazu an Mino da Fiesole ergangen sein. Freilich fügt er bei: E sebbene alcuni credono che tal sepoltura sia di mano di Mino del Reame ancorche fussino quasi a un tempo, ella è senza dubbio di mano di Mino da Fiesole. Bene è vero che il detto Mino del Reame vi fece alune figurette nel basamento, che si conoscono . . . (Vasari ed. Milanesi III 118). Das scheint die Frage nahe zu legen, ob sich nicht hinter jenem fabelhaften Mino del Regno oder del Reame Vasari's unser Künstler verberge. Andres lässt sich freilich für diese Hypothese nicht aufführen. Vielleicht bringt eine genaue Prüfung der Quattrocentoskulpturen in Neapel und Monte Cassino, wo Mino del Regno ebenfalls gearbeitet haben soll, Licht in diese Angelegenheit, die überdiess durch einige offenbare Missverständnisse und Irrtümer Vasari's erschwert wird. Dazu gehört gleich der abenteuerliche Handel, der sich wegen der Apostelstatuen der Peterstreppe zwischen Paolo Taccone und Mino del Regno abgespielt haben soll. Aber der Paulus der Engelsbrücke und die beiden Apostel in dem Sakristeigang von St. Peter sind offenbar von derselben Hand und zwar von der Paolo's. Als Rivale des letzteren wäre viel eher Mino da Fiesole zu bezeichnen, wofür, wie schon Schmarsow (Jahrb. D. Königl. Preuss. Kunstsamlg. IV. 24.) bemerkt, jene beiden, demonstrativ mit Opus Pauli und Opus Mini bezeichneten Engel in dem Thürgiebel der einstigen spanischen Nationalkirche auf Piazza Navona sprechen, die in der That auch die stilistischen Eigentümlichkeiten der beiden Meister zeigen.

[2]) L'art à la cour des Papes. III. 84.

beigebrachte chronologische Verzeichniss der Werke Mino's, das denselben 1471 und 73 im Florentinischen beschäftigt zeigt, dagegen für den Zeitraum von 1474—81, in den nachweisbar mehrere von dessen bedeutendsten römischen Arbeiten fallen, eine grosse Lücke aufweist. Dem ist nun folgendes entgegenzuhalten. Es lässt sich schwer annehmen, dass der Neffe mit der Huldigung, die er seinem päpstlichen Gönner schuldig war, so lange gezögert, noch weniger aber, dass Mino einem so verlockenden Rufe nicht gleich Folge geleistet hätte. Eine solche Annahme fände aber auch in Wahrheit in den thatsächlichen Verhältnissen, soweit wir dieselben zu überblicken vermögen, keine Stütze. Allerdings verpflichtet sich Mino den Mönchen der Badia, am 15. Juni des Jahres 1471, kaum zwei Monate vor dem Tode Pauls, das Grabmal des Grafen Hugo herzustellen. Aber wir wissen auch, wie er gerade diese Arbeit, vielleicht eben durch den neuen Auftrag verleitet, auf die lange Bank schiebt und nicht vor 1481 fertig bringt. Andererseits liefert er erst wieder 1473 zwei Reliefs für die Kanzel im Dom von Prato. Dass er im selben Jahre noch das Tabernakel für die Peruginer Vibi gearbeitet ist eine Vermutung, die Milanesi nur auf das Datum der Kapelle, für die es bestimmt war, gründet. Immerhin erhalten wir den Zwischenraum von zwei Jahren, binnen welches, nach Vasari, das Grabmal vollendet wurde und der jedenfalls bei der handwerksmässigen Raschheit von Mino's Arbeitsweise mehr als ausreichte.

Man wird also wohl, bis triftigere Gründe dagegen aufgebracht werden können, der naturgemässen Annahme zufolge, die Ausführung des Werkes in die Jahre 1471—73 setzen müssen.

So viel mir bekannt, ist uns über den ursprünglichen Aufstellungsort des Grabmals der Bericht eines Augenzeugen nicht überliefert. Die früheste Mitteilung bringt erst zu Ende des XVI. Jahrhunderts der emsige Kleriker der Peterskirche, Tiberio Alfarano, der indess wohl aus den besten Quellen zu schöpfen vermochte. Darnach hätte es an der Südwand der Basilika, im äussersten linken Seitenschiff gestanden, dem Schiff des hl. Andreas, wie es nach dem Tabernakel genannt wurde, das dort Pius II. dem weitgewanderten Apostelhaupte hatte errichten lassen. Der Grundriss der Kirche, den Alfarano seinem Manuskripte beigab,[1] zeigt es unmittelbar rechts vom Eingang in die alte Sakristei zwischen dem Altar des hl. Markus (No. 60) und dem Grabmal Papst Nikolaus' V. (No. 61).[2]

Die ferneren Schicksale des Monumentes knüpfen sich eng an die beiden Daten, die auch für den ehrwürdigen Konstantinsbau verhängnissvoll waren, das erste Dezennium des XVI. und das des XVII. Jahrhunderts. Est ist wahrscheinlich, dass

[1]) Gestochen 1590, in welchem Jahre, wie es scheint, auch das Gregor XIII. gewidmete Werk hätte veröffentlicht werden sollen, dessen Herausgabe aber bis heute unterblieben ist. Das Originalmanuskript soll sich im Archiv von S. Peter befinden; ich benützte das Exemplar der Casanatense; eine andere gleichlautende Abschrift in der Vaticana 9904. Kopien des Grundrisses bei Raphael Sindone, Descriptio historica altarium Basilicae Vaticanae, Rom 1744 und bei Ciampini, De sacris aedificiis a Constantino magno constructis, Rom 1693, die auch seinen Text stark ausbeuten. Die Pläne bei Severano, Memorie delle sette chiese di Roma, Rom 1630 und in Mignanti's oberflächlichem Werk, Istoria della sacrosanta patriarcale Basilica Vaticana, Rom 1867, gehen ebenfalls auf den Alfarano's zurück.

[2]) . . . . . sequebantur aliud sacellum St. Marco Evang. dicatum, et optime dotatum juxta quod erat eleg. sepulcrum e marmoreo pario elegantissimis figuris insculpto, Pauli II. Summi Pont. omnia peracta a Marco Barbo Card. S. Marci Patr. Aquil. ejusdem Pontificis consanguineo pro anima sua et ejusdem Pontificis. Tib. Alf. Bibl. Casanat. XX. VI. 50. f. 57

der erste Schlag gegen dasselbe schon 1506 geführt wurde, da Julius II., um einen Rückfall, wie er nach dem Tode von Nikolaus erfolgt war, unmöglich zu machen, den hinteren Teil der Petersbasilika niederreissen liess. Keinesfalls konnte es unberührt bleiben, als für die vorderen Kuppelpfeiler Bramante's Raum geschafft werden musste. Damit stimmt auch die Aussage Vasari's überein: la quale (sepoltura) da Bramante fu messa in terra nella rovina di S. Pietro, e quivi stette sotterrata fra i calcinacci parecchi anni.

Zur Zeit als Alfarano seine Schilderung von Alt-Sankt Peter niederschrieb, war das Grabmal Pauls bereits an die Nordwand der Basilika und zwar in den vorderen Teil des äussersten rechten Seitenschiffs, die navis Scti. Sudarii versetzt worden.[1]) Auf seinem Plan trägt es die No. 106 und hatte zur einen Seite wieder den Markusaltar, zur anderen die Gräber Leo's X. und Pius' IV. Hier sah es auch Pompeo Ugonio.[2]). Es fragt sich nun nur, wann die Uebertragung dahin erfolgte. Nach Grimaldi's beiläufiger Bemerkung schon unter Julius II.[3]) Indess wird Vasari wohl auch hier Recht haben, wenn er sagt, dass 1447 mehrere Venezianer das ganz vernachlässigte Monument neuerdings aufrichten liessen.[4]) In der That hatte Paul III. um diese Zeit durch eine Scheidewand den noch erhaltenen vorderen Teil der Kirche abschliessen lassen, der denn auch bei der vielfach gehemmten und verzögerten Bau-

---

[1]) Prope dictum Sti. Marci altare etiam elegantissimum Pauli II. marmoreum sepulcrum eximiis figuris exhornatum translatum fuit et quamvis magna tabula marmorea nomine suo sculpta, qua supra corpus ejus erat interiori dextera minori nave ante altare crucifixi ad quam per portam Iudicii habetur accessus strata reperiatur, tamen ejus corpus una cum aliorum Pontificum corporibus e loculis propriis emtis jux. B. Petri Apostoli altare majus propriis nostris manibus condidimus, in illo communi omnium sepulcro ubi est inscriptio Poliandrium Huc congesta sunt ossa plurimorum. Tib. Alfar. fol. 76.

[2]) Pompeo Ugonio, Historia delle stationi di Roma. Rom 1588. Auffallend ist, dass Ugonio nur die beiden einzigen Grabmäler, die den Untergang der alten Basilika überdauerten, diejenigen Sixtus' IV. und Innocenz VIII., eingehend beschreibt, die übrigen aber blos kurz erwähnt.

[3]) Memoria dicti altaris (Scti Marci) et sepulcra Nicolai V. et Pauli secundi translata fuerunt in prima demolitione sub Julio secundo et posita in nave Smi. Sudarij. Grimaldi, Instrumenta autentica translationum sanctorum corporum . . . e veteri in novum templum sancti Petri etc. Bibl. Barberini XXXIV 50, f. 98 1. Ein gleichlautendes Manuskript in dem Archiv von S. Peter G. 13, aber ohne die zahlreichen Illustrationen des barberinischen Exemplares.

[4]) Dem steht freilich eine von Cancellieri, De secretariis veteris basilicae vaticanae, Rom 1786. III, 1229 citierte Bemerkung Alfarano's, die ich in den von mir durchgesehenen Manuskripten nicht fand, entgegen, in der es heisst: Nel 1574 fu trasferito nella ruina della Chiesa il sepolcro di Paolo II., di Nicolò V. l'altare di S. Marco, cioè dalla parte meridionale a destra, a sinistra della Sagrestia alla parte Boreale etc. Vasari giebt aber in seinem Text, wo er sagt: e nel MDXLVII fu fatta rimurare da alcuni veneziani in San Pietro, nel vecchio, in una pariete vicino alla cappella di papa Innocenzio, den Ort der Aufstellung ganz richtig und in Uebereinstimmung mit Alfarano an. Die Cappella di papa Innocenzio, auch Sta. Maria de Conventu genannt, ist nichts anderes als der alte Altar der Maria und des hl. Gabinian, über welchem Innocenz das Lanzenciborium errichten liess. Sie befand sich ursprünglich am Ende des Mittelschiffs, No. 38 des Alfarano'schen Plans und wurde später an die Nordwand der Kirche, nach No. 108, in die nächste Umgebung des Paulsgrabes, versetzt. Allerdings fand erst im Dezember des Jahres 1576 die Consekration der Altäre Sctae. Mariae de Praegnantibus, Sctae. Petronillae, Scti. Bonifacii, Mortuorum, Scti. Heranni, Scti. Marci positi in navi sudarii iux. parietem versus aquilonem inter sepulcra Nicolai pp. V. et Pauli II. statt, wie eine Notiz im Martirologium antiquum des Archivs der Peterskirche (n. 57. H., f. 176) besagt.

führung als ausreichende Zufluchtsstätte für die zahlreichen von ihrem Platze verdrängten Monumente gelten konnte. Und wirklich war es erst der Langhausplan Maderna's, der nach mehr als 50 Jahren unter Paul V. dem Rest der alten Basilika und mit ihr dem grössten Teile der Denkmäler den Untergang brachte. Für das Paulsgrab lässt sich der Zeitpunkt, an dem dies geschah, wenigstens ungefähr bestimmen. Unser Gewährsmann ist diesmal Grimaldi, der in seiner Eigenschaft als beeideter Notar alle Ansprüche auf Authenticität erhebt. Am 25. Januar 1606 findet die Dissecratio des zwischen den Grabmälern Pauls und Nikolaus' gelegenen Markusaltars statt. Im September desselben Jahres erfolgt die Oeffnung des Grabmals Innocenz' VIII., das ebenfalls in unmittelbarer Nähe von demjenigen Pauls aufgestellt war; in den Jahren 1608—10 die der übrigen. Von der Oeffnung des Sarges Pauls II. spricht Grimaldi nicht, da, wie wir von Alfarano wissen, die Gebeine dieses Papstes schon früher in dem gemeinsamen Grabe beigesetzt worden waren. Dagegen erwähnt er bei der Beschreibung des Monumentes, auf die wir später zurückkommen müssen, dass die einzelnen Teile desselben, ebenso wie die der anderen Grabmäler, in den Grotte zu sehen seien. Demnach wäre die schliessliche Abtragung jedenfalls vor 1610, am wahrscheinlichsten schon 1606 anzusetzen.[1])

Ungenügend ist leider auch das Material für eine Rekonstruktion des Denkmals. Voran steht Grimaldi's wertvolle Beschreibung desselben.[2]) Er nennt darin mit Ausnahme der vier Evangelisten sämmtliche früher besprochenen Fragmente. Auf dem Sockel mit den drei allegorischen Gestalten und den beiden alttestamentarischen Scenen erhoben sich mit Arabesken geschmückte Säulen (sculptae ad flores), zwischen denen der Sarkophag mit der Grabfigur stand, unmittelbar über demselben das Auf-

[1]) Mittwoch den 29. März 1606 beginnt der Abbruch des Kirchenfragmentes, am 24. März 1515 fällt mit der Paulinischen Zwischenmauer auch der letzte Rest desselben: Die XXIIII. Martii 1615 in deijciendo muro dividente olim novam a veteri Basilica, deturbatum est pariter magnum fragmentum parietis antiquae Bas^{cae} ultimum ruinarum. Grimaldi, Bibl. Barb. XXXIV 50, f. 248.

[2]) Schon bei Müntz a. a. O. II 48 abgedruckt, ist sie doch zu wichtig, um hier nicht wiederholt zu werden: Sepultus in basilica S. Petri mausoleo e pario marmore a Marco Barbo cardinale S. Marci constructo. Hoc sepulcrum elegantissimum erat et altissimum cum statuis seu imaginibus marmoreis Fidei, Spei et Charitatis ex opere Joannis Dalmatae et Mini, quae hodie in ambitu sacrae confessionis muro affixae cernuntur cum Adamo et Eva (quae ante demolitionem desiderabantur, ob illarum imaginum pulchritudinem raptae) et arbore atque serpente, cum signo gentilicio Marci cardinalis Barbi, card. et patriarchae Aquileiensis. Supra has imagines surgebant columnae marmoreae albae sculptae ad flores, cum suis architrabibus et ornamentis, in cujus monumenti medio stabat arca sepulcralis cum imagine Pauli secundi quiescentis cum thiara tribus coronis ornata, et pontificalibus vestibus sacris elegantissime facta, ut modo videre est sub dicto fornice novi pavimenti; corpulenta facie majestate plena, procerae staturae, ut scribit Platina. Supra imaginem pontificis erat Resurrectio Christi ex sepultura, quae modo in dicto ambitu sacrae Confessionis muro est affixa. Pontificiis stemmatibus, leonis recti cum hasta obliqua, sepulcrum hoc ornatum erat. Supra corona columnarum surgebat arcus in cujus medio erat universale judicium cum imaginibus sculptis redemptoris nostri Jesu Christi in throno majestatis suae judicantis; Petri et Pauli; Archangeli Michaelis et aliorum sanctorum numero 39, cum Inferno et demoniis ad laevam; Paulo 2° pluviale induto ac thiara, manibus junctis atque Friderico tertio imperatore ad dexteram Jesu Christi, ambo genuflexi et in habitu imperiali cum corona, qui offeruntur justo judici Deo a Praecursore Joanne Baptista. Supra judicium erat imago marmorea Dei aeterni patris in corona octo angelorum, quae sculptura cum dicto judicio nunc cernitur muro affixa sub dicto fornice novi pavimenti in ambitu sacrae confessionis. — Bibl. Barb. XXXIV 50, ff. 185' und 186.

erstehungsrelief und innerhalb des Bogens, der sich auf die Säulen stützt, die Darstellung des jüngsten Gerichtes. Das Ganze wird von dem segnenden Gottvater in der Engelglorie bekrönt. Mit dieser Schilderung stimmt nun aber keineswegs die Zeichnung, die Grimaldi seinem Text hinzugefügt hat.[1] Ueber einer schmucklosen Basis die pilasterumrahmte Nische mit bogenförmigem Abschluss, innerhalb derselben der Sarkophag. Grimaldi hat die Abbildung den Grotten entlehnt, wo an den Wänden zweier Kapellen, in leider sehr oberflächlicher Weise, die hervorragendsten Monumente der alten Kirche abkonterfeit sind und dieselbe nur durch leichte Andeutung der beiden grossen Reliefs vervollständigt. Dagegen decken sich die Hauptmomente der Grimaldi'schen Schilderung nahezu vollständig mit dem Stich, der bei Ciaconius dem Leben Pauls beigegeben ist.[2] Die Quelle desselben vermag ich nicht zu nennen, aber abgesehen von seiner inneren Wahrscheinlichkeit gewinnt er noch an Bedeutung durch zwei Skizzen, die ich in der Sammlung der Uffizien fand[3] und die, offenbar unabhängig davon entstanden, doch ein ganz übereinstimmendes Bild geben. Leichte Abweichungen und Unrichtigkeiten lassen sich dadurch erklären, dass wir in ihnen offenbar nur einen flüchtigen Ricordo, vielleicht nicht einmal an Ort und Stelle gezeichnet, zu sehen haben.

Darnach nun wären den vorgekröpften Teilen des Sockels, auf denen die Säulen aufsassen, links die Figur des Glaubens, rechts Dalmata's Hoffnung angefügt gewesen. Den mittleren Teil nahm die Allegorie der Liebe zwischen den Reliefs der Erschaffung Eva's und der Versuchung ein. Die Anbringung der christlichen Tugenden an dieser Stelle ist ein florentinischer Gedanke, der zum ersten Mal an Donatello's Grab des Kardinals Coscia, allerdings in Verbindung mit einem andersartigen Aufbau zum Ausdruck kommt. Genügend wird auch die Verwertung der Evangelisten erklärt; an den äusseren Seiten der Säulen, je zwei übereinander in die pilasterförmigen Wandflächen eingelassen. Die stark verkürzten Lünettengesimse der Mino'schen Figuren sind wohl für die höhere Stelle berechnet gewesen. Diese Umbildung des herrschenden römischen Grabmaltypus, die Kombination des Nischenpfeilers mit den vorgelegten Säulen trägt ganz den Charakter der in architektonischen Dingen stets auf neue, wenn auch selten glückliche Wendungen bedachten Phantasie des florentiner Bildhauers. Das grosse Relief des jüngsten Gerichtes und die Auferstehung sind den Angaben Grimaldi's entsprechend placiert. Dagegen verdanken wir sowohl dem Stich bei Ciaconius als den florentinischen Federskizzen einen ganz neuen Aufschluss über die Form der eigentlichen Sarkophagnische. Er ist um so wichtiger, als dadurch zugleich einem interessanten bisher wenig beachteten Skulpturfragment sein Platz angewiesen wird. Die viereckige innere Nische, deren Rückwand

[1]) Grimaldi a. a. O. f. 185', ohne die Andeutung der Reliefs und flüchtiger gezeichnet auf f. 124. Eine genaue Kopie der Abbildung in den Krypten (rechte Seitenwand der Cappella S. Mariae Praegnantium) in dem Codex IL 19, f. 3 der Bibl. Barb., endlich bei Ciampini, a. a. O. Taf. XVII. P.

[2]) Ciaconius, Vitae Pontificum, Rom 1777. II. 1093, 1094. Perkins, Tuscan sculptors. 1864, I. 212, hält sich in seiner Beschreibung des Grabmals genau an diesen Stich, so genau, dass er in dieselbe sogar den Untersatz mit den Papstmedaillen, der, wie auch die übrigen Abbildungen beweisen, nur eine unpassende Zutat des Stechers ist, mit einbezieht.

[3]) Uffizien, Sammlung der Handzeichnungen, Ornamente No. 449 und 650. Sie werden dort auf Grund einer Skizze zu einem Aufsatz, die sich auf der Rückseite von No. 650 befindet, dem Benedetto da Rovezzano zugeschrieben, gehören aber wohl in das spätere XVI. Jahrhundert.

das Auferstehungsrelief einnimmt, wird nämlich nach oben von einer Platte abgeschlossen, die in der Mitte einen von zwei Engeln gehaltenen Flammenkranz mit den griechischen Lettern IC · XC trägt. Diese Deckplatte nun befindet sich unweit des Paulssarkophags im rechten Seitenschiff der Grotte vecchie eingemauert.[1]) Die ganz von vorn gesehenen Engel sind symmetrisch und wesentlich dekorativ angeordnet. Mit erhobenen Armen fassen sie die Aureole, die Schwingen sind wie zum Fluge ausgebreitet. Das vielfach gegürtete Gewand fällt in kantigen Bauschen herab und ist mit flatternden Bändern geschmückt. Daneben aber wieder ein frischer naturalistischer Zug in der Art, wie die gespreizten Beine durch die Anstrengung, mit der sie sich wider den Rand stemmen, leicht einwärts gedreht werden. Ich brauche wohl die übrigen Stilspezialitäten, die Köpfe im Charakter der Cherubim vom Relief der Erschaffung Eva's, die knochigen Gelenke an den Fingern und den breit auseinanderstehenden Zehen, kaum zu erwähnen, um die Zuweisung auch dieses Werkes an Dalmata zu motivieren.

Nur Eins lassen auch die besprochenen Reproduktionen ungelöst, die Frage nach der Bekrönung des ganzen Aufbau's. Man könnte an der Zugehörigkeit des Reliefs mit dem segnenden Gottvater zweifeln, wenn sie nicht von Grimaldi ausdrücklich bezeugt würde, auch dass er das Grabmal „besonders hoch" nennt, wird nur durch die Annahme eines solchen Aufsatzes gerechtfertigt.[2]) Für die Gestalt desselben sind die architektonischen Möglichkeiten eng begrenzt. Vermutlich erhob sich über den Pilastern eine von dem Nischenbogen durchbrochene Attika mit horizontalem Gesims. Wir finden dieses Motiv wieder an den beiden Prälatengräbern Sansovino's in Sta. Maria del Popolo, die mich mit ihren üppig ornamentierten Säulen, den Nischenfiguren der Tugenden, wie eine in die freiere und derbere Sprache des XVI. Jahrhunderts übersetzte Erinnerung an das Paulsmonument anmuten. Auch mit dem segnenden Gottvater und den verehrenden Engeln, die wir hier gleicherweise treffen, ist aus der Gebundenheit des Quattrocentoreliefs der Sprung in die Freiheit der vollen plastischen Erscheinung, wie sie die Hochrenaissance liebt, und von der aus es nur mehr ein Schritt war zur barocken Aufdringlichkeit des Beiwerkes, bereits geschehen. In welcher Weise die Frührenaissance einen solchen Gedanken verkörpert, beweist ein anderes Grabmal der genannten Kirche, an dem über dem horizontalen Gebälk das Relief des segnenden Gottvaters in einem tabernakelartigen Aufsatz angebracht ist. Kardinal Pallavicini hatte sich das Monument bei seinen Lebzeiten in St. Peter errichten lassen, von wo es dann zu Ende des XVI. Jahrhunderts nach der Kirche am flaminischen Thor versetzt wurde.[3]) Wer bemerkt hat, wie in

[1]) No. 166 d. Gr. Mafse 50 : 185 cm. Abgebildet bei Dionigi a. a. O. Taf. LII, 1, der es indess dem 1505 errichteten Grabmal des apostol. Protonotars Jacobus Cajetanus zuteilt (pag. 137).

[2]) Indess hat wohl auch er das Monument nicht in seiner ursprünglichen Zusammenstellung gesehen. Vermutlich wurde bei der Versetzung desselben (und dafür sprechen besonders die in dieser Richtung einmütigen Abbildungen), der Aufsatz, vielleicht durch örtliche Verhältnisse bedingt, weggelassen. Immerhin mochte Grimaldi um dessen Zugehörigkeit wissen. Auch die übrigen Teile des Grabmal waren ja zu der Zeit, da er seine Beschreibung verfasste, bereits auseinander genommen.

[3]) Es befindet sich jetzt in der ersten Kapelle links. Der Unterbau mit Inschrifttafel erhielt seine heutige Gestalt erst nach der Uebertragung (1596) aus St. Peter, wo es im rechten Querschiff (Alfar. No. 26) gestanden hatte. Auch die barocken Voluten und Vasen, die sich seitlich an das Tabernakel anschliessen, stammen aus späterer Zeit. Ein ähnliches Motiv in

den einzelnen römischen Kirchen bestimmte Gräbertypen vorherrschen, wie Besteller oder Künstler sich an das schon vorhandene anlehnen, der wird es nicht unwahrscheinlich finden, dass das sonst überaus schwache Monument Pallavicini's in seiner ganz ungewöhnlichen Tabernakelbekrönung keine eigene Erfindung, sondern ein Motiv vom Grabmal Pauls II. verwertete.

Von dem architektonischen Gerüst und den ornamentalen Teilen hat sich nichts erhalten. Möglich indess, dass zwei Friesstücke mit Engelsköpfen, neben denen zierliches Blattwerk und Blumenranken hervorspriessen und die in ihrer scharfen delikaten Behandlung ganz an die Cherubim von Mino's Carità anklingen, hierhergehören. [1])

Bevor wir das Dunkel der vatikanischen Grotten gegen das Dämmerlicht römischer Kirchen vertauschen können, haben wir noch einige Bildwerke zu betrachten, in denen sich Dalmata's Fähigkeiten voll und selbständig ausbreiten. Vorerst das Grabmal des 1479[2]) verstorbenen Kardinals, Bernardo Eroli, Bischofs von Spoleto. Die einzelnen Stücke desselben sind wieder mühsam aus ihrer Zersplitterung zusammenzulesen. In den Grotte vecchie liegt auf einem nicht zugehörigen Untersatz der Sarkophagdeckel mit der Grabfigur.[3]) Die letztere in der Gewandgebung mit derjenigen Pauls übereinstimmend, nur flacher, der unbedeutende ausdruckslose Kopf, von einer reichen Mitra bedeckt, tief in die Kissen eingesenkt. Der obere Teil des Sarkophags, wie seine geschwungenen Seitenflächen andeuten, jener spezifisch römischen, auf Löwenpranken gestellten Form angehörend, ist als Basis für den altchristlichen Steinsarg Marcellus' II. verwendet.[4]) Die vordere Wange zeigt neben der leeren Inschrifttafel Fruchtschnüre mit Ampeln und Cherubköpfen, die seitlichen wurden, um einen vertikalen Abschluss zu erhalten, vermauert. Den plastischen Schmuck des Grabes bildeten die Figuren des segnenden Christus und der beiden Apostelfürsten. Paulus mit schlichtem langen Bart, Petrus mit dem typischen Krauskopf, sind kraftvolle Gestalten, aber von jener vulgären undurchgeistigten Art, die Dalmata's eigenstes Gut zu sein scheint.[5]) Auffallend ist es, dass sie nicht in Nischen gestellt sind, sondern sich in hohem Relief von dem flachen, nur durch einen breiten, schwach profilierten Rahmen umschlossenen Grund abheben. Ebenso wie der auf Wolken thronende Erlöser, der, den Fuss auf einen Cherub gestützt, mit der Linken ein Kreuz fasst und den rechten Arm segnend emporhält.[6]) In der Gewandanordnung,

---

ursprünglicher Gestalt weist die Bekrönung des um die Wende des XV. und XVI. Jahrhunderts entstandenen Altars der capella Costa in Sta. Maria del popolo auf.

[1]) Ohne Nummer. Zu den Seiten des Altars im linken Seitenschiff der Grotte vecchie.

[2]) So nach der Grabschrifttafel, die an der Wand hinter dem Sarkophag angebracht ist. Bei Grimaldi 1484, indem er X statt V liest oder schreibt. Dagegen versetzt Marini (Archiatri pontifici, Rom 1784) das Todesjahr irrtümlich nach 1482.

[3]) No. 188 d. Gr. Abgeb. bei Dionigi Taf. LXII. Im rechten Seitenschiff der Grotte vecchie. Die Nase ergänzt.

[4]) No. 182 d. Gr. Dion. Taf. LVIII im rechten Seitenschiff der Grotte vecchie.

[5]) No. 206 und 207 d. G. Höhe der Tafeln 167 cm, der Figuren 126 cm. Dion. Taf. LXX.

[6]) No. 223 d. Gr. wie die beiden zugehörigen Apostel in dem rechtsseitigen Umgang der Grotte. Höhe der Tafel 127 cm; der untere Teil fehlt, so dass der Cherubkopf nur mehr zur Hälfte sichtbar ist. Dion. Taf. LXXVI 2. Die Grotteinscriptionen, wie sämmt-

dem mafsvoll behandelten Haar und Bart, den nicht bedeutenden aber feinen Zügen. der Hauptfigur vom Auferstehungsrelief nah' verwandt, bildet er den greifbaren Uebergang von dem Minotypus zu jenen originelleren aber derben Formen. Auch die hier und da platt dem Hintergrund anliegende Gewandung ist ein Nachklang Minoscher Weise. In vollem Gegensatz zu ihm steht aber die rauhe alle Meisselhiebe sichtbar lassende Marmorbehandlung, die das eigentümlich Unfertige der Gewandpartien noch wesentlich erhöht.

Das Grabmal stand ursprünglich an der Rückwand der Petersbasilika im rechten Querschiff und wurde dann beim Abbruch dieses Teiles an die Südwand neben den Eingang in den Chor Sixtus' IV. versetzt.[1]) Seinem konstruktiven Charakter nach zählt es zu jener Gruppe von Monumenten, die, unter Paul II. aufgekommen, sich mit Erfolg neben dem älteren Typus behaupteten und ihren vornehmsten Vertreter in dem Grab Lebretto's in Araceli haben. Auf einen kräftigen Unterbau, der in der Mitte die Inschrifttafeln und auf den seitlichen Verkröpfungen das Kardinalswappen mit den drei Blättern[2]) trug, folgte die tiefe Nische, von zierlichen Doppelpilastern flankiert. Die hohen, bis über die Grabfigur hinaufreichenden Sockel, auf denen die letzteren ruhen, schmückten Reliefs, die aber verschollen zu sein scheinen. In der, nach Art des Mella-Grabes in Sta. Maria in Monserrato, durch Pilaster dreigeteilten Rückwand der Nische waren die oben erwähnten Figuren eingesenkt. Ueber dem horizontalen Gebälk erhoben sich als Fortsetzung der Seitenwandungen Kandelaber, in der Mitte ein von doppelten Voluten gebildeter Aufsatz, wie ihn etwa das Grabmal des Ortega Gomiel in der Sakristei von Sta. Maria del Popolo aufweist.

Ich habe mich bei Beschreibung dieses Werkes und der Zuteilung der plastischen Ausstattung ganz an die von Grimaldi[3]) beigebrachte Zeichnung gehalten, die starke innere Gründe für sich hat. Was die Inscriptionen der Grotten, Torrigio, Dionigi und andere noch auf Rechnung dieses Monumentes setzen, ist wohl ausnahmslos abzuweisen. In erster Linie muss das Relief mit der Halbfigur des segnenden Gottvaters, von Cherubim umflogen, ausgeschieden werden.[4]) Es gehörte mit drei kleinen ihm ganz verwandten Statuetten zum Grab Calixt's III. oder

liche Schriftsteller von Torrigio bis Barbier und Mignanti geben dieses Relief dem Grabmal Nicolaus V.

[1]) Nach No. 71 des Alfarano'schen Plans. In parietibus autem Basilicae fuit adaptatum sep. marmoreum Bernardi Heruli Narnen. Sabinen. Cardinalis Spoletin. elegantissimum ex superiore transversa parte Basilicae translatum. Tib. Alfar. f. 62. Ueber seinen alten Platz Ciampini (De sacris aedificiis etc. p. 60): juxtaque (oratorium Crucis, No. 35) sepulcrum effodit, ubi post mortem tumularetur, qui tamen inde alio translatus juxta Xysti IV sacellum tandem aliquando quievit.

[2]) Eines dieser Wappen in den Grotte neben der Grabfigur. Der flache Rahmen zeigt dieselbe Profilierung wie die Inschrifttafel und die oben genannten Reliefs.

[3]) Grimaldi Bibl. Barber. XXXIV 50, f. 290' sepulcrum Berardi Cardinalis Eruli narniensis in nave S. Andreae juxta sacellum Chori, servata imagine sepulcrali insignibus et epitaphio sub dicto fornice. Dieselbe Abbildung aber ohne Andeutung der Reliefs bei Ciampini, De sacris aedificiis, Taf. XXII H.

[4]) No. 22 d. Gr. Dionigi Taf. XI 1. In der eckigen befangenen Weise des Uebergangsstils, ebenso wie die drei Figuren des hl. Georg, Bartholomaeus und Johannes (No. 39, 48 und 51 d. Gr.), mit denen Gottvater die rechteckige Gesichtsform, die runden eng zusammengerückten Augenbrauenwülste und den struppigen, perrückenartigen Haarwuchs teilt.

Nikolaus' V., vermutlich zu dem letzteren. Offenbar liegt hier eine kritiklos nachgeschriebene Verwechslung mit dem Christus des Dalmata zu Grunde, der angeblich vom Nikolausgrab herstammen soll. Nicht ebenso einfach stilistisch motivierbar ist die Ablehnung der anderen Bildwerke, die in der That sämmtlich die wohlbekannte Hand Dalmata's verraten. Aeusserliche Gründe geben hier den Ausschlag. Die noch übrigen Bruchstücke sind mit den schon genannten an einem und demselben Monument schlechterdings nicht unterzubringen, dann stimmen sie auch in den Mafsen und in der Umrahmung nicht, wo diese in Betracht kommen. Und das ist gerade bei dem Hauptwerk der Fall, einem grossen Relief mit der thronenden Madonna zwischen zwei Engeln.[1]) Hier haben sich Mino's Schulformen schon völlig verflüchtigt, doch kaum zum Vorteil der Arbeit. Maria ist eine volle Frauenerscheinung, ernst und natürlich in Haltung wie Ausdruck, aber ohne einen feineren belebenden Zug. Ein Kopftuch umschliesst knapp ihr Haar, die Füsse hat sie, ähnlich der Spes, auf ein Flügelpaar gestützt. Sie hält das Kind, das mit breit auseinander gelegten Beinen, von einem Hemdchen halb verhüllt, ihr im Schofse sitzt. Zur Seite die Engel mit über der Brust gekreuzten Armen nach aussen gewendet. Eine überaus sorgfältige Naturnachahmung leitet ihn wieder in der Anordnung der Draperie, von der blos die Dalmata sonst ungewöhnlichen, geschwungenen Falten des Engels links eine Ausnahme machen. So unmonumental seine Gewandung dabei wirkt, in so geschmacklose Uebertreibungen er auch verfällt, hat er doch genug künstlerische Ueberlegung, ihr die Körperformen nicht zu opfern, die namentlich an den Gelenken scharf und deutlich accentuiert werden. Eine Eigentümlichkeit, die ein festes stilistisches Merkmal der Formensprache Dalmata's bildet, kann hier nicht übergangen werden: es ist die Art, wie von der breiten kräftigen Mittelhand aus die mässig gestreckten Finger in einen spitzen Winkel zusammengeführt werden. Auch da wo die Hand in selbständige Aktion tritt, wie bei der Mutter die ihr Kind hält, wo florentinische Künstler über einen solchen Reichtum beredter Motive verfügen, weicht er nur wenig von jener Umrisslinie ab.

Mit diesem Werk stand einst ohne Zweifel das Fragment eines halbkuppelförmigen Reliefs in Verbindung, das sich jetzt in der kleinen Kapelle des Erlösers in den Grotte nuove[2]) befindet. Den Beweis hierfür wird ein später zu nennendes Monument erbringen. In der Mitte die Halbfigur Gottvaters, der die Linke auf das geöffnete Buch des Lebens stützt und den teilweise entblössten rechten Arm zum Segnen erhebt. Das volle wallende Haar umsäumt eine schmale Zeusstirne, scharfkantige Brauen wölben sich über den tief gebetteten Augen. Zu den Seiten des

[1]) No. 61 d. Gr. Mafse 126 cm br., 115 cm h. Abgebildet bei Dionigi Taf. XXXI 3. Photogr. Collection Parker. Die Platte ist schwach concav gewölbt, in der Art eines Cylinderausschnittes. Ergänzt sind die Nase der Madonna und der Kopf des Kindes, der auf dem Stich bei Dionigi noch fehlt. Ich mache hier auf die Achselbauschen der Engel aufmerksam, namentlich aber auf die kantigen Falten, zu denen sich die Aermel oberhalb der Ellenbogen zusammenschieben, eine Anordnung, die von der Spes angefangen, durch alle Werke Dalmata's der weiblichen Gewandung eigen ist.

[2]) No. 4 d. Gr. über dem „Altare sanctissimi salvatoris, quod vulgo dicitur il Salvatorino" (Sindone a. a. O. p. 141). Dionigi Taf. II. Noch Spuren von Vergoldung. Möglicherweise hierher gehörig ein concaves Relieffragment, No. 151 d. Gr., mit zwei Cherubim, die sich allerdings durch ihre runden pausbackigen Gesichter und die Strichlagen der Meisselhiebe, die Dalmata sonst nur auf der Gewandung stehen lässt, von den Engelsköpfen neben dem Gottvater erheblich unterscheiden.

Hauptes zwei sechsflügelige Cherubim, die den liebenswürdigen Kindertypus Dalmata's zeigen. Ob wir in diesen beiden Stücken, was wohl das wahrscheinlichere ist, die Reste eines jener stattlichen Prälatengräber, wie sie der rücksichtslosen Zerstörungswut Bramante's, des maestro guastante, zum Opfer fielen, oder die Ueberbleibsel eines Altarschmuckes[1]) zu sehen haben, wird sich mit Sicherheit nie feststellen lassen. Aber auch das bleibt unbestimmbar, ob hierzu oder zu was sonst jene vier Engelspaare gehörten, die, gleichfalls dem Eroli-Grab zugesprochen und jetzt in alle Teile der Grotten zerstreut, ehemals wohl zu einer Glorie vereinigt gewesen waren.[2]) Teils schwebend, teils auf Wolken knieend haben sie, wie ihre Bewegungen vermuten lassen, den Rand einer Mandorla gehalten. Eine Ausnahme davon macht nur ein, nach den spärlichen Resten zu urteilen, auf Voluten stehendes Paar, von dem der eine in staunender Verehrung aufwärts blickt, der andere ein aufgerolltes Band emporhält. Was diesen Arbeiten ein besonderes Interesse verleiht, ist, dass sie uns Dalmata abermals in Verbindung mit seinem früheren Werkgenossen zeigen; nur die rechtsseitigen Engelfiguren sind sein eigen, die der anderen Seite gehören Mino[3]) an. Durch diese knappe Gegenüberstellung machen sich einige Aeusserlichkeiten der Kunstweise Dalmata's geltend, in denen er nicht unerheblich von der florentiner Gepflogenheit abweicht. Seine Gewänder zeigen niemals den fein gefältelten Saum, den, wie Bode bemerkt, zuerst Nanni di Banco und Donatello nach antikem Muster aufgebracht hatten und der den Künstlern von Florenz durch das ganze Jahrhundert hin geläufig bleibt. Ebenso fremd sind ihm die gewellten Ränder der Schwungfedern an den Fittigen, ferner versucht er nicht, die unteren flaumigen Deckfedern in geschlossene Massen zu vereinigen, wie es übrigens auch dem Stilbedürfniss der eigentlich römischen Künstler entsprach, sondern teilt sie gleichmässig über die innere Flügelfläche aus. Dabei entschädigt er aber keineswegs durch eine naturwahre, empfundene Ausgestaltung des Details. Wo er die Strahlen der Federfahnen markieren will, geschieht es mit wenigen rohen Meisselhieben, die kaum für eine dekorative Wirkung aufzukommen vermögen.

Es sollte Wunder nehmen, wenn von einer so breiten künstlerischen Thätigkeit, wie sie aus den Trümmern der vatikanischen Grotten spricht, nicht auch ausserhalb von Sct. Peters Dom Spuren aufzufinden wären. In der That weisen nun die Reliefs der thronenden Madonna und des segnenden Gottvaters ganz unmittelbar

[1]) Nach Torrigio (a. a. O. p. 60) und Dionigi (a. a. O. p. 3) gehörte das Fragment mit Gottvater zu dem von Gaetano Orsini (gest. 1335) gestifteten Altar Stae. Mariae de Praegnantibus (Alfarano No. 18 und 43). Nach Barbier a. a. O. p. 14 zum Grabmal Eroli.

[2]) Paarweise in die Grottenwände eingelassen: am Eingang zur Kapelle des Salvatorino (Dionigi Taf. II); gegenüber dem Sarkophag des Junius Bassus (Dionigi Taf. LXXV 2 und 3); neben dem Altar der Kapelle Sctae. Mariae de Febri (Dionigi Taf. VI); neben dem Altar der Kapelle Sctae. Mariae Praegnantium (Dionigi Taf. XXIII).

[3]) Ich gebe Mino, was der Konception und dem Formencharakter nach auf ihn zurückgeht, mag auch die Ausführung ganz oder teilweise auf Rechnung der Bottega zu setzen sein. Es wird immer eine unfruchtbare Aufgabe bleiben, im einzelnen Fall seinen Anteil von dem der engeren Werkstatt genau abgrenzen zu wollen. Der einzige Mafstab, den man dafür zur Hand hat, ob besser oder schlechter, ist doch höcht ungenau, vor allem bei einem Meister, dessen künstlerische Gewissenhaftigkeit so wenig standhaft war.

auf eines der bedeutendsten Prälatengräber der römischen Kirchen hin. Wir erkennen sofort in dem Nischenschmuck am Grabmal des 1476 verstorbenen Kardinals Roverella in S. Clemente[1]) die Ebenbilder jener Werke wieder. Oder sagen wir gleich ihre Vorbilder, denn sie bezeichnen in offenkundiger Weise eine Etappe auf dem Wege der künstlerischen Entwickelung Dalmata's, der in den Grottenreliefs nahezu jede Spur fremder Beeinflussung abgestreift hat. Hier aber steht er noch im sichtbaren Banne Mino'scher Gewohnheiten, sowohl in der Darstellung des segnenden Gottvaters als in der Gewandung der Madonna, selbst in der Art, wie er die Falten zwischen ihren Knieen sich in stumpfen Winkeln begegnen lässt. Alles übrige, und es ist das wesentliche, spricht seine charakteristische Formensprache; in dem Seraph zur Linken der Maria wiederholt er sogar, nur schwach variiert, den untersten stehenden Engel der vatikanischen Glorie. Was sonst noch an dem Grabmal Dalmata's Eigentum, kann rasch erledigt werden. Ueberaus unglücklich komponiert erscheinen die beiden auf dem Hauptgesims gelagerten Engel, die zwischen sich in einem Rund das Kardinalswappen halten. Ebenso unbeholfen in der Anordnung, aber anziehend durch ihr energisches Lebensgefühl sind die beiden langgestreckten Engelsfiguren, die sich zwischen Sarkophag und Seitenwand drängen und in denen Dalmata ein mittelalterliches Motiv in etwas kleinlicher Weise aufgreift. Sie eignen sich übrigens trefflich im Vergleich mit den darüber befindlichen Zwickelfiguren, zu zeigen, in welcher Richtung seine bildnerischen Ziele lagen und wie frei und selbständig er der spezifisch römischen Schablone gegenübersteht.[2])

Diese ganz eigentümliche Gestaltung der Grabnische, deren Rundung die Reliefplatten folgen und die nach oben halbkuppelförmig abschliesst, hat Dalmata noch einmal, wie wir sahen, in dem anonymen Werk für St. Peter wiederholt. Trotzdem geht diese Form wohl nicht auf ihn selbst, sondern auf einen jener Einfälle, wie sie Mino allezeit zu Gebote standen, zurück. Diese Vermutung wird durch einige Skulpturreste nahe gelegt, die sich heutzutage, unpassend zusammengeflickt, an einer Sakristeiwand der Markus-Basilika befinden. Das Marmorciborium in der Mitte gehört, obgleich ebenfalls von Mino, nicht hierher.[3]) Wohl aber stellen sich die beiden seitlich davon angebrachten überhöhten konkaven Reliefs und das Fragment mit dem segnenden Gottvater und Cherubim oberhalb desselben als die Teile eines Monumentes dar, zu dessen Rekonstruktion vor der Hand aller Anhalt fehlt, dessen Kern aber ohne Zweifel der Nische des Roverellagrabes analog gebildet war.[4])

---

[1]) Abgebildet bei Tosi, Monumenti sacri e sepolcrali di Roma. Taf. XLVIII.

[2]) Für die übrigen Skulpturen des Monumentes, die Meister Andrea's Werk sind, verweise ich auf den Aufsatz von A. Schmarsow, Jahrb. der Kgl. Preuss. Kunstsammlungen IV, 25 f. H. Semper (Hervorragende Bildhauer-Architekten der Renaissance, Dresden 1880 p. 5) giebt das Grabmal dem Mino, während er doch ganz richtig in der Grabfigur Pauls II. und den beiden Evangelisten (die er als Petrus und Paulus bezeichnet) den Meister der Spes erkannt hatte. Dagegen betont Schmarsow die Verwandtschaft der Cherubim mit jener allegorischen Gestalt Dalmata's. Weiter geht aber auch er nicht. Ueberdies irrt er, wenn er die Engelfiguren des Roverellagrabes mit jenen musizierenden und kronentragenden Engeln des Piccolominialtars im Dom von Siena unter einen Hut, wenn auch nicht den des Meisters Andrea, bringen will. Diese letzteren sind vielmehr sienesische Arbeit und zwar, wie die Zwickelengel am Portal der Kapelle von S. Giovanni vermuten lassen, ein Jugendwerk Lorenzo Marinna's.

[3]) Nur dieses abgebildet bei Tosi, Taf. XVIII.

[4]) Das Mittelfeld nahm vermutlich eine grössere Darstellung, etwa eine thronende Madonna ein. Auch das bleibt zweifelhaft, ob wir es hier mit einem Grabmal, oder einem

Und diesen Gedanken wieder zu verwerten, mochte Dalmata nahe genug gelegen haben. Denn wir finden ihn und das giebt diesen Bruchstücken für uns eine erhöhte Bedeutung, auch hier schon als Mitarbeiter Mino's. Die Darstellung links, die ihm angehört, zeigt einen blinden Alten auf einem Bette liegend, den Oberkörper halb erhoben. Er greift nach einer Schüssel, die ihm ein in das Kostüm der Zeit gekleideter Jüngling hinreicht. Im Hintergrund zwischen den aufgebauschten Bettvorhängen ein altes Weib Trefflich ist der im Audruck an den kapitolinischen Homer gemahnende Kopf des Blinden und das unsichere Tasten der Hände wiedergegeben, ebenso die nachläfsige etwas suffisante Haltung des überschlanken Jungen, der mit seiner wider die Hüfte gestemmten Linken das Ende des emporgerafften Mantels hält. Auch die beiden Halbfiguren der Engel mit über dem Gürtel gekreuzten Armen die dieses und das Relief rechts bekrönen, zählen zu Dalmata's sorgfältigsten Leistungen und sind im Wurf der Gewandung und der Flügelstellung eine anmutige Reminiscenz an den Nischenplafond vom Grab Pauls II.[1]) Von Mino selbst stammt ausser dem segnenden Gottvater und der Darstellung der rechtseitigen Tafel[2]) offenbar auch die zarte Ornamentierung der flachen Ränder, mit denen die Hauptdarstellungen umsäumt sind. Aus einem Akanthusblatt steigt ein Stab empor, an den sich das Rankenwerk symmetrisch anschliesst. Dass er dieses Motiv, das als Pilasterfüllung am Grabmal Tornabuoni in Sta. Maria sopra Minerva ganz am Platz ist, hier auch in horizontaler Richtung verwendet, darf bei der Sorglosigkeit mit der er dekorative Formen missbraucht, nicht in Erstaunen setzen.

Auch für die Datierung dieses Werkes ist ein positiver Nachweis nicht zu erbringen. Ausser Betracht fällt zunächst Mino's erster und sein zweiter Aufenthalt in Rom zu Anfang der sechziger Jahre. Am ungezwungensten reiht es sich wohl zwischen die Arbeiten am Paulsgrabe und den Beginn des Roverella-Monumentes. Auftraggeber wird Marco Barbo der Neffe des Papstes gewesen sein, der mit dessen Schäzen auch die Sorge für den Weiterbau und die Ausschmückung von Palast und Kirche zu S. Marco geerbt hatte. In der That ist auf seine Veranlassung das oben genannte Ciborium entstanden, das in seinem unteren Abschluss zwischen Voluten das Wappen der Barbo, vom Kardinalshut überdeckt, trägt und das sich in den grossköpfigen Engelsfiguren eng an die Arbeiten der vatikanischen Grotten anschliesst.[3]) Ueberhaupt scheint es, dass Mino von Paul nur ganz früh einmal, während seiner päpstlichen Zeit aber gar nicht beschäftigt worden ist. Wohl aber hat Dalmata für ihn gearbeitet. In dem Giebelfeld des Hauptportals des Palazzo di Venezia befindet sich das Barbowappen mit der Tiara, zu dessen Seiten lebensvoll behandelte nackte Engelsknaben hocken. Die gespreizte Haltung der Beine, der Kopftypus, die eckig behauenen flattern-

---

Altar zu thun haben. Die Fragmente sollen angeblich im XVII. Jahrhundert aus dem Chor der Kirche hierher geschafft worden sein.

[1]) Ein ganz verwandtes Motiv weisen auch zwei der Engel in der Glorie des Paulsgrabes, dann der mittlere Engel über dem Bogen des Borgia-Altares des Meisters Andrea auf. Bei der gleichzeitigen Entstehung dieser beiden Werke ist es nicht möglich zu sagen, wer der Gebende und wer der Empfangende gewesen.

[2]) Ein Bischof reicht einem knieenden Ritter Kelch und Brod. Leider vermag ich über die legendarische Bedeutung dieser und der Darstellung Dalmata's keinen Aufschluss zu geben.

[3]) Mit geringen Variationen, unter denen das bekrönende Halbrund mit Cherubim hervorgehoben werden muss, hat Mino dieses Werk in dem Tabernakel des Sakristeikorridors in Sta. Croce zu Florenz wiederholt.

den Bänder, die wir ebenso an den Engeln in S. Marco und den Figuren der Deckplatte vom Paulsgrabe treffen, sind überzeugende Argumente für seine Urheberschaft.

Dasselbe Schicksal, das nur wenige von Dalmata's Werken unangetastet auf uns kommen liess, hat auch seine Arbeiten für S. Agostino getroffen. Die kleine Vorhalle des linken Seiteneingangs der Kirche bewahrt noch zwei Ueberreste davon. Ein Relief der Pietà, Christus am Grabesrand sitzend, die noch sichtbaren Kniee leicht nach der Seite gewendet und die willenlos herabhängenden Arme von zwei Engeln unterstützt, die sich demütig zu ihm niederbeugen. In der weichen massvollen Behandlung des nackten, nur mit einem Schurz bekleideten Körpers seinen Christusdarstellungen an den Gräbern Pauls und des Kardinals Eroli verwandt, hat das zur Schulter geneigte Haupt mit seinem sanft leidenden Ausdruck, dem kurzen flockigen Bart und der rund vorgewölbten Stirne alle Erinnerung an den Minotypus abgestreift.



Pietà.
Marmorrelief in San Agostino.

In voller Selbständigkeit erscheint er auch an dem zweiten Fragment, übrigens seiner einzigen nachweisbaren Freifigur, einer Statue der Madonna.[1]) Eine langgestreckte aber ganz frei und anmutig bewegte Gestalt blickt sie auf das Kind nieder, das ihr auf dem linken Arm sitzt, während die Rechte den Füssen eine Stütze bietet. Die Stellung dieses Letzteren, in welcher sich Motive vom Roverella-Grabe und dem Madonnenrelief der Grotten kreuzen, vor allem die Unbeirrtheit von fremder Art und Weise, bestimmen wohl annähernd auch für dieses Werk die Entstehungszeit. Ob aber die beiden Stücke, wie ihre stilistische Verwandtschaft und die Gleichheit des Marmors es wahrscheinlich machen, demselben Monument angehörten, und wann sie von ihrem Platze verdrängt wurden, sind unbeantwortete Fragen. Neben den Vertretern der Hochrenaissance, der manierierten Maria Selbdritt von Andrea Sansovino und der wunderthätigen Madonna Jacopo's vermochte die Quattrocento-Plastik in

[1]) In einer Wandnische über dem Grabmal des 1503 verstorbenen Antonio Lomellino. Das Relief des Pietà ist über der Eingangstüre in die Wand eingelassen.

dieser Kirche nicht Stand zu halten. Spärliche Reste wurden in die engen Eingangshallen, einige grössere Grabmäler in den dunkeln Sakristeigang verwiesen, die Skulpturen des Monuments der Monica von Isaia da Pisa noch im letzten Jahrhundert bis auf die Grabfigur verschleppt.

Die Thätigkeit Dalmata's drängt sich, soweit wir ihr zu folgen vermochten, innerhalb enger zeitlicher Grenzen zusammen. Sie beginnt mit dem Anfang der siebziger Jahre und reicht möglicherweise noch in das nächste Dezennium hinein. Es ist beinahe derselbe Zeitraum in den Mino's wichtigste römische Arbeiten fallen. Trotzdem hat der Florentiner, als ihn Marco Barbo's grosser Auftrag nach Rom rief, Dalmata dort schon vorgefunden. Das beweist das Papstwappen mit den Engelsknaben, die aber immerhin, nach dem Ort für den sie bestimmt waren zu urteilen, in Pauls letzte Lebenszeit fallen. Ein wesentlich früheres Zeugniss für Dalmata's Aufenthalt in der ewigen Stadt liefert dagegen das Grabmal des 1466 verstorbenen Kardinals Giacomo Tebaldi in Sta. Maria sopra Minerva.[1]) Es schliesst sich seiner Haupteinteilung nach der durch das Eugensmonument gegebenen Form an. Geringe Abweichungen erklären sich aus der ungewöhnlichen Aufstellungsart, indem es nicht auf dem Boden ruht, sondern in beträchtlicher Höhe in die Wand eingelassen ist. Der schwache, von fünf Konsolen gestützte Sockel trägt eine grosse Inschrifttafel, die zwei geflügelte Putten halten. Die Wappenschilde, die sonst in den seitlichen Verkröpfungen angebracht sind, werden hierdurch in den unteren Teil der Nischenpfeiler gewiesen, sodass nur deren obere Hälfte für die gebräuchlichen Relieffiguren, rechts Jacobus major, links Johannes,[2]) frei bleibt. Ueber dem geraden Gebälk erhebt sich ein rundbogiger Aufsatz mit dem segnenden Gottvater inmitten eines Kranzes von Cherubim.

Man unterscheidet sogleich an dem plastischen Schmuck zwei scharf von einander abweichende Manieren. Schüchtern und wie am Beginn ihrer Entwickelung zeigen sich Dalmata's Eigentümlichkeiten, aber doch stellenweise schon mit stark individuellem Gepräge. Vor allem in der auf dem einfachen schmucklosen Sarkophag lagernden Grabfigur die in der geistlosen Nüchternheit der Büste, der grobkantigen Faltengebung direkt auf die Gestalten Pauls und des Kardinals Eroli hindeutet. Weniger dagegen in dem rechtsstehenden Apostel mit Pilgerstab und Buch, dessen Gewandung überaus einfach behandelt ist, auf dessen mildes Antlitz mit dem halbgeöffnetem Mund und langwallendem Haar aber doch der spätere Christustypus Dalmata's zurückzugehen scheint. Auch für den zweiten Künstler, dem das Schlussrelief und der Johannes angehören, lässt sich mit ziemlicher Sicherheit der Name feststellen. Es ist Meister Andrea, derselbe, der ein Jahrzehnt später sich mit Dalmata in die Arbeit für das Roverellagrab teilt. Dass die Figur des Apostels in der Handhaltung für den Hieronymus des Borgia-Altars, in Stellung und Draperie für den Petrus mafsgebend wird, entspricht ganz der Art dieses fruchtbarsten aber monotonen römischen Künstlers, der Zeit seiner langen Thätigkeit mit einem äusserst bescheidenen Aufwand von Motiven auskommt. Wir haben hiermit zugleich eine der frühesten Schöpfungen Andrea's und eine, die ihn in den Kopftypen, der Bildung und Anordnung der Falten schon im vollen Besitz seines formalen

[1]) Abgebildet bei Tosi. Taf. XXI.

[2]) Von Tosi als Rochus und Jacobus major bezeichnet! Möglicherweise ist der für einen Pilgerstab etwas mächtige Stock als Tuchwalkerstange zu deuten und wir hätten weder den älteren Jacobus noch Rochus, sondern Jacobus minor vor uns.

Apparates zeigt.[1]) Weniger klar steht es um die Zuweisung der beiden in frühflorentinischer Weise neben der Inschrifttafel hockenden Engelchen. Denn wenn der Putto rechts mit seinen schlankeren Formen, der vorgewölbten Stirn, den grossgeöffneten, von feinen Lidern umrahmten Augen, auch möglicherweise als Vorstufe zu den Kindergestalten Dalmata's gelten kann, so wage ich doch nicht aus den derberen Formen des anderen mit seinem breiten Mund und den lidlosen Augen den kühnen Schluss auf eine frühere Phase der Stilentwickelung Andrea's zu ziehen. Dagegen gehört diesem Letzteren wohl die Dekorierung des Grabmals mit Fruchtschnüren, die in ihrer lockeren, ganz naturalistischen Anordnung an die Behandlung jener reizvollen Nelkensträusse am Alexanderaltar und noch unmittelbarer an den Friesschmuck der beiden Tabernakel in der ersten Kapelle links von Sta. Maria del Popolo erinnern. Dalmata aber scheint kein dekoratives Talent gewesen zu sein. Mit Ausnahme jenes rohen Edelsteinsaumes am Thronsessel der Spes ist ihm kein Ornament mit einiger Wahrscheinlichkeit zuzuschreiben. Wie die Arabesken des Markusreliefs auf Mino, so gehen die Pilasterfüllungen des Roverella-Grabes auf Andrea zurück. Wo er selbständig auftritt, fehlt auch der leiseste Versuch zu einer Belebung des nüchtern profilierten Rahmenwerkes. Eben dem, worin sonst die Quattrocentobildhauer ihr höchstes, häufig ihr einziges Können bethätigen, steht sein stilloses Naturell ganz fremd gegenüber.

Und nun noch einige allgemeine Bemerkungen zum Schluss. Es wurde schon gesagt dass die literarischen Behelfe, auch die redseligsten, Dalmata gegenüber stumm bleiben. Selbst Müntz, der doch einen ganzen Schwarm von Künstlern aus der Ruhe der päpstlichen Rechnungsbücher aufgeschreckt hat, fand seinen Namen nicht. Er fand nicht einmal einen Namen hinter dem man möglicherweise unseren Künstler vermuten könnte. Wir bleiben auf das angewiesen, was die Steine offenbaren, alles übrige gehört in das Reich der Hypothese. Diese Steine allerdings sprechen eine Sprache, die durch die Prägnanz des Ausdrucks, die individuelle Färbung, man möchte sagen den eigentümlichen Dialekt, wohl geeignet ist, die schriftlichen Quellen teilweise zu ersetzen. Wenigstens da, wo es sich um die Abgrenzung der künstlerischen Gestaltungen, um die Zuweisung der einzelnen Werke handelt. Sie lässt dieselben aber doppelt vermissen, wo man gerade aus dem Schwanken und Verschwinden jener Grenzen, aus dem Hineinspielen fremder Anregung und Beeinflussung Schlüsse auf das künstlerische Werden, die Herkunft und die Schulverbindung ziehen möchte.

Nun kann wohl über das Vaterland Dalmata's kein Zweifel sein. Sein Name findet sich schon damals wie noch heute als Familienbezeichnung in Dalmatien gebräuchlich. Fraglich bleibt aber schon, welchen Weg er nach Rom genommen, ob

---

[1]) Das ist von besonderer Wichtigkeit in Beziehung auf den von 1469 datierten Altar in S. Gregorio auf dem Monte Celio, in welchem Schmarsow eine Erstlingsarbeit dieses Künstlers erkennen will. Aber abgesehen davon, dass es kaum angeht, die Verschiedenheit der beiden leicht trennbaren Hände, die an diesem Werke thätig waren durch „schnelle überraschende Fortschritte während der Ausführung selbst" erklären und ausgleichen zu wollen, so vermag ich auch in den dem Meister Andrea zunächst stehenden Skulpturen, trotz auffälliger Aehnlichkeiten in der Stellung, die Stileigentümlichkeiten desselben mit Sicherheit nicht zu erkennen. Diese Zweifel erhalten eine wesentliche Verstärkung durch das Grabmal von 1466, an welchem der Künstler des Alexander-Altars keineswegs erst aus der Verpuppung in fremde Ausdrucksmittel herauszuschälen ist.

über eine jener norditalienischen Kunststätten, über Toskana, oder die kürzeste Strasse über Ancona. Fast möchte man letzteres vermuten. Denn auch die florentinische Kunst, deren energischem Naturalismus er sonst am nächsten steht, hat keine nachweisbaren Spuren hinterlassen. Und ihm fehlt gerade das, was bei ihr am ehesten zu holen war, eine gründliche Schulung, die auch geringeren Talenten einen bestimmten Wert gab. Aber ebenso ist die römische Lokalgruppe, an deren Spitze Paolo Taccone steht, deren mafsgebendste Kraft Meister Andrea war, ohne Einwirkung auf ihn geblieben. Er verharrt vielmehr Zeitlebens in einem entschiedenen Gegensatz zu ihr. Den äusserlichen Anleihen, die sie bei der Antike macht, aber auch ihrem Stilgefühl und ihrem Sinn für den Wohllaut der Form stellt er einen schroffen Naturalismus entgegen, der seine eigenen Wege geht, unbekümmert, ob sie ihn zur Schönheit führen.

Schon in dem Grabmal des Kardinals Tebaldi zeigt er, besonders in der für ihn ausschlaggebenden Gewandbehandlung, die festen Stilformen, denen er bis in seine spätesten Werke treu bleibt. Sie werden auch durch seinen langjährigen Mitarbeiter Mino nicht erschüttert. Von einem eigentlichen Schülerverhältniss kann hier überhaupt nicht die Rede sein. Selbst wenn man das Grab in der Minerva als sein frühestes Werk gelten lassen wollte, bekämen wir für ihn ein Alter, das demjenigen Mino's nur wenig nachstünde. Aber auch die Art der Beeinflussung spricht dagegen. Es ist ein in der Hauptsache fertiger Künstler, mit dem Mino an den Arbeiten des Paulsmonumentes zusammentrifft. Er sieht dem Florentiner gewisse Aeusserlichkeiten ab, er nimmt unwillkürlich einen verwandten Zug der Darstellungsweise an, aber in all dem Wesentlichen, das den Kern einer wirklichen Lehre ausmachen müsste, in der Formensprache, der bestimmten Richtung der Naturanschauung, selbst in der Handhabung der technischen Hülfsmittel steht er fest auf eigenen Füfsen. Für seine künstlerischen Anfänge findet man auch hier keine Erklärung.

Man sieht, es sind der Fragen und Rätsel noch genug. Vor der Hand mag es genügen, neben die lange Reihe schattenhafter Existenzen, die in der römischen Kunstgeschichte des XV. Jahrhunderts spuken, eine Persönlichkeit von Fleisch und Blut gestellt zu haben. Der weiteren Forschung wird es hoffentlich gelingen, ihr Bild zu vervollständigen, einen wesentlich neuen Zug wird sie aber kaum beizubringen vermögen.

HUGO VON TSCHUDI.



DIE AUSSTELLUNG VON GEMÄLDEN ÄLTERER MEISTER IM BERLINER PRIVATBESITZ.

GEMÄLDE DER VLÄMISCHEN SCHULE.

Wer die Schätze der Sammlungen König Friedrichs nur aus den alten Katalogen kennt, der musste eine Fülle der schönsten und umfangreichsten Werke des grossen Meisters der vlämischen Schule in der Akademie-Ausstellung erwarten. Oesterreichs Beschreibung der Galerie zu Sanssouci zählt neununddreissig meist sehr grosse und als Meisterwerke beschriebene Gemälde des *P. P. Rubens* auf. Nur sieben[1]) derselben schmücken jetzt die Galerie der Königlichen Museen; welche Auswahl musste sich da der Ausstellungskommission bieten — so wird man nach der Lektüre jener Kataloge annehmen. Und doch können wir versichern, dass mit der kleinen Skizze im Langsaal, mit den Nymphen und Satyrn und der büssenden Magdalena im Uhrsaal alles zur Ausstellung gebracht worden ist, was die Königlichen Schlösser an eigenhändigen Gemälden des Rubens aufweisen. Auch kam von diesen Bildern nur die erwähnte Skizze aus der Galerie zu Sanssouci, das grosse handwerksmässig behandelte Atelierbild der „Vier Evangelisten" (Langer Saal No. 2) ausgenommen, welches nur seiner monumentalen Wirkung in hoher Aufstellung zu Liebe mit ausgewählt wurde. Dagegen befanden sich die beiden grossen ganz eigenhändigen Hauptwerke des Künstlers niemals in der Galerie zu Sanssouci, sondern sind erst jetzt wieder aus einem entlegenen Schlosse hervorgesucht worden.

Jene drei Rubens'schen Gemälde aus den Königlichen Schlössern gehen sämmtlich auf dieselbe Zeit des Künstlers zurück, auf seine letzten Lebensjahre, deren Werke durch Reichtum, Glut und Leuchtkraft ihrer Farben, wie durch das blumige, helle Kolorit jetzt wohl mit Recht fast ausnahmslos den früheren Werken des Meisters vorgezogen werden. Die Einflüsse zu verfolgen, unter denen diese letzte Entwickelungsphase in Rubens sich vollzog, bietet ein besonderes Interesse. Rubens, so eigenartig und gewaltig er uns erscheint, zeigt sich doch bei näherem Studium als ein ächtes Kind der akademischen Richtung seiner Zeit. Ja kein anderer Künstler hat wol so zahlreiche Meister auf sich einwirken lassen, hat dieselben so gründlich studiert, als gerade Rubens; nur hat er es verstanden, diese seine Studien in der selbständigsten Weise zu verwerten und seine eigenartige Anschauung und malerische Behandlung dadurch zu vervollkommnen. Namentlich war das Studium Tizians schon während des Aufenthalts des jungen Künstlers in Italien mitbestimmend auf seine Ausbildung gewesen; als sich diesem aber während seiner diplomatischen Unterhandlungen 1629 und 1630 in London und namentlich in Madrid die Gelegenheit bot, den grossen Koloristen wiederum in einer Reihe hervorragender Gemälde kennen zu lernen, wirkten dieselben auf den in der Blüte seiner Jahre wie seines künstlerischen Vermögens stehenden Meister viel gewaltiger und tiefer ein, als auf den Jüngling, der die Ateliers seiner Lehrer erst seit Kurzem verlassen hatte. Mit welchem glühenden Eifer und welchem Ernst der mit einer hochwichtigen und schwierigen aber doch

[1]) Die Zahlenangabe auf Seite 129, Zeile 9 v. o. sind hiernach zu berichtigen.

zu einem glücklichen Ende geführten diplomatischen Mission betraute Künstler neben seinen Geschäften und neben grossen Aufträgen auf Gemälde, namentlich auf Bildnisse, sowie neben allen Festlichkeiten des Hofes, die er mitzumachen hatte, das Studium Tizians bei seinem damaligen Aufenthalte in Madrid betrieben hat, dafür sind uns in den Kopien nach Tizians „Opfer der Fruchtbarkeit" und nach seinem „Bacchanal", die jetzt das Stockholmer Museum besitzt, sowie in dem „Raub der Europa" und in „Adam und Eva", welch' letzteres Bild noch heute in der Nähe von Tizians Original im Museo del Prado hängt, die Beweisstücke erhalten. Einige andere Kopien finden sich im englischen Privatbesitz zerstreut, während mehrere, die der Versteigerungskatalog des Rubens'schen Nachlasses aufzählt, ganz verloren gegangen sind.

Wie dieses gründliche Studium auf Rubens einwirkte, beweisen schon die Gemälde, welche gleichzeitig in Madrid entstanden, beweisen aber auch beinahe sämmtliche Werke aus dem folgenden letzten Jahrzehnt der Lebens- und Schaffenszeit des Künstlers. Jene glühende Leuchtkraft der Karnation, der deckende, teilweise selbst körnige Farbenauftrag, die reiche und prächtige Farbenzusammenstellung, für welche in der Landschaft die Vorliebe für die abendliche Stimmung bezeichnend ist: alle diese charakteristischen Eigenschaften von Rubens' letzten Werken lassen sich in beträchtlichem Maſse auf jenes Studium von Tizians Werken zurückführen. Unter den drei Gemälden der Ausstellung aus dieser letzten Epoche des Künstlers vertritt nur eines dieselbe voll und ganz, die „Diana mit zwei Nymphen von Satyrn am Brunnen überrascht" (Uhrsaal No. 7); vielleicht das Bild auf Rubens' Versteigerung, welches im Katalog derselben unter No. 88 als „Drei Nymphen mit Satyrn" bezeichnet ist. Dieser Katalog beweist uns zugleich, dass sich die meisten Bilder dieser Art in Rubens' Nachlass befanden, dass also Rubens, der dieselben für sich malte, ohne Rücksicht auf Prüderie oder Geschmack eines Bestellers, darin seinem künstlerischen Genie freien Lauf lassen konnte und sie nur aus innerem Bedürfniss heraus schuf. Sie zeigen daher, ebenso wie die gleichzeitigen und in ähnlicher Weise zur Dekoration der eigenen Räume entstandenen Landschaften, einerseits die frische unmittelbare Auffassung, oft bis zur flüchtigen Improvisation, andererseits in einzelnen Teilen eine Vollendung, eine Um- und Durcharbeitung, welche bezeugen, dass sich der Künstler dabei das höchste Ziel gesteckt hatte: sich selbst zu genügen. Die Anordnung der nackten Körper, ihre Zeichnung und Proportionen lassen hier und da zu wünschen übrig, wenn man sie mit akademischen Maſsen ins Einzelne verfolgt. Aber die Leuchtkraft dieses Fleisches, der Gegensatz der kräftigen sonnenverbrannten Bocksmenschen gegen die milchweissen Körper der Frauen, die Art wie diese sich von dem tiefblauen Abendhimmel abheben, die Anlage und Durchbildung des Einzelnen lassen den Gedanken an solche akademischen Mängel kaum aufkommen. Eine gründliche Restauration, der das zersprungene, in alter Zeit stark übermalte Bild jetzt unterzogen wurde, hat alle diese Eigenschaften in glänzender Weise zur Geltung gebracht.

Die Skizze zu einem ähnlichen Bilde war in der Ausstellung (Langer Saal No. 129) als „Badende Mädchen" bezeichnet und war auch schon in Oesterreichs Verzeichniss der Galerie zu Sanssouci so benannt, wäre aber wohl präciser als „Entdeckung der Schwangerschaft der Callisto" zu bezeichnen. Leider hat die Hand, welche den oberen Ansatz des Bildes mit schwebenden Amoretten hinzufügte, auch stellenweise in die Rubens'sche Malerei hineingearbeitet und dadurch die Harmonie und Leuchtkraft etwas beeinträchtigt. Hier sowohl wie in dem erstgenannten Bilde und wie in

verschiedenen ähnlichen Gemälden mit Satyrn und Nymphen im Museo del Prado, im „Venusfest" des Belvedere, in „Hirt und Hirtin" der Pinakothek u. s. f., erkennt man unschwer die Gestalt der zweiten Gattin, der schönen Helene Fourment aus den Zügen und Formen einer oder selbst mehrerer der nackten Frauengestalten. Dies war wohl ein Grund mit, weshalb Rubens selbst diese Gemälde für sich behielt, und weshalb die Wittwe nach seinem Tode mehrere derselben von der Auktion ausschloss. Freilich widerstand sie später verlockenden Angeboten auf diese Bilder nicht lange.

Das dritte Bild der Ausstellung, die „hl. Magdalena", das umfangreichste von allen (Uhrsaal, No. 16), ist durch eine Restauration in neuester Zeit in einen so beklagenswerten Zustand versetzt, dass ein sicheres Urteil über seine ursprüngliche Schönheit nicht mehr möglich ist. Einzelnheiten im Körper der Magdalena wie der Engel, welche sie bedienen, vor allem aber die farbige Landschaft mit dem Ausblick auf das Meer, lassen eine ganz eigenhändige Ausführung des Bildes annehmen.

Das einzige kleine Gemälde des Meisters aus Privatbesitz, die Studie eines männlichen Bildnisses im Besitz von Professor L. Knaus (Langer Saal No. 117), geht auf Rubens' frühere Zeit zurück. Die Bezeichnung als Rubens' Bruder, unter der das Bild bisher bekannt war, ergiebt sich als irrtümlich, sowol durch den Vergleich mit dessen Bildniss auf dem Gemälde der „Vier Philosophen" im Palazzo Pitti, wie durch das Alter des Dargestellten, welches Rubens' jung verstorbener Bruder nie erreichte. Vielmehr erinnert mich der Kopf an die Züge des Bürgermeisters Rockox auf dem schönen von ihm gestifteten Altarbilde des Rubens im Museum zu Antwerpen. Die präcise Zeichnung, die malerische Art, wie der hellbraune Grund mit zur Wirkung benutzt ist, die blonde Färbung des Fleisches mit den feinen grau-bläulichen Schatten und den roten Lichtern verweisen dieses geistvolle Bildchen etwa in das Jahr 1615; damit stimmt auch die Tracht des Mannes.

Für ein Werk des Rubens wurde auch fast allgemein, von Künstlern wie vom Publikum, der wirkungsvolle und malerisch behandelte Studienkopf eines aufwärts blickenden Apostels (Langer Saal No. 103) angesprochen. Bei näherer Bekanntschaft mit den Jugendwerken des *Anthony van Dyck* konnte man jedoch die Hand dieses Künstlers darin nicht verkennen, auch ohne zu wissen, dass der Kopf eine Studie ist zu van Dycks grossem Gemälde der „Ausgiessung des hl. Geistes" in unserer Galerie. Rubens war unter den Ersten, welche das grosse Talent in dem Jüngling entdeckten; und als dieser, erst siebenzehn Jahre alt, als Meister in die Akademie zu Antwerpen aufgenommen wurde, zögerte Rubens nicht, ihn als Mitarbeiter für sein Atelier zu gewinnen. Hier unter dem Einflusse des grossen Meisters, teilweise auch wohl unter dessen Beihilfe, hat der junge Künstler schon eine Reihe seiner Meisterwerke geschaffen. Freilich sind diese Werke sehr zerstreut, zum grossen Teil in wenig gekannten Galerien — wie in der Eremitage, im Museo del Prado und in englischen Privatsammlungen — und gehen vielfach unter dem Namen Rubens. Jene „Ausgiessung des hl. Geistes" in unserer Galerie ist eines der weniger erfreulichen Werke dieser Zeit, das gerade die Ausartung dieser Richtung in übertriebener Erregung und Bewegung, wie in gespreizter Haltung (namentlich der gestreckten Finger) charakterisiert. Zwei andere Werke derselben Folge, welche Prinz Heinrich in den Niederlanden für König Friedrich erwarb und die jetzt gleichfalls unsere Galerie schmücken, die „Dornenkrönung Christi" und „die beiden Johannes" zeigen dagegen die Energie in Auffassung und Färbung, wie die ganz ungewöhnliche koloristische Anlage des jungen Künstlers in vorteilhaftester Weise. Welche Anerkennung Rubens selbst

diesen Gemälden zollte, geht daraus hervor, dass er dem Künstler eine freie Wiederholung der „Dornenkrönung" für sich in Auftrag gab, und dass er das vierte Werk dieser Folge und zugleich weitaus das Hauptstück derselben, das vielleicht aus irgend einem unbekannten Grunde nicht an seinen Bestimmungsort abgeliefert wurde, „die Gefangennahme Christi", gleichfalls für seine eigene Galerie erwarb. Beide Bilder gingen aus der Versteigerung von Rubens' Nachlass in den Besitz Philipps IV. über und sind heute in der Prado-Galerie aufgestellt.

In der folgenden bedeutsamen Phase seiner Entwicklung, unter dem unmittelbaren Einflusse der italienischen Meister, namentlich der klassischen Venezianer, war van Dyck in einem der hervorragendsten und anziehendsten Werke der Ausstellung vertreten, in dem „Bildniss einer vornehmen jungen Dame" aus Herrn von Carstanjens Galerie (Uhrsaal No. 23). Die Tiefe der Färbung, die feine Zeichnung und die vornehme, malerische Anordnung vor der durch einen prächtigen Vorhang halb verdeckten Architektur, stimmen noch ganz mit den Bildnissen aus van Dycks Aufenthalt in Genua überein; das blonde Haar, der helle Teint und die volle behäbige „Komplexion" der Dame scheinen aber auf eine vlämische Landsmännin zu deuten, sodass wir danach die Entstehung des Bildes wohl unmittelbar nach van Dycks Rückkehr nach Antwerpen (im Jahre 1626) anzusetzen hätten. In der Zeit des kurzen Aufenthaltes, den der Künstler im Jahre 1634 von London aus noch einmal in seiner Vaterstadt nahm, malte er die leichte, braun in braun gehaltene Skizze eines männlichen Bildnisses, im Besitze des Herrn L. N. Lepke (Langer Saal No. 123), welche als Vorlage für ein Blatt der bekannten Ikonographie van Dycks entstand.

Von den vlämischen Kleinmeistern hatte die Ausstellung mehrere interessante Stücke aufzuweisen. Von einem Sittenbildmaler, der früher verhältnissmässig sehr häufig im Berliner Privatbesitz angetroffen wurde, jedoch meist nur vorübergehend im Kunsthandel, *Ch. van der Lamen*, hatte die Fürstin Carolath ein charakteristisches Gemälde ausgestellt (Langer Saal No. 132). In der Auffassung seiner anspruchslosen, häufig geradezu einförmigen und steifen Konservationsstücke steht dieser Künstler, obgleich wohl von ähnlichen Gemälden der Francken ausgehend, doch unter den vlämischen Künstlern fast allein und nähert sich mehr den holländischen Meistern, wie A. Palamedes und D. Hals. Aecht vlämisch erscheint er aber in der Färbung, welche gelegentlich den Einfluss von Rubens in glücklicher Weise verrät, z. B. in zwei Bildern der Galerie Corsini zu Rom und in mehreren seiner zahlreichen Gemälde beim Grafen Mansi zu Lucca. Mit ganz ähnlichen Motiven — festlichen Mahlzeiten von wenigen Personen, die durch irgend eine Andeutung als biblische Scenen (fast ausnahmslos der verlorene Sohn) charakterisiert zu sein pflegen, — hat, bei verwandter Auffassung und Färbung, auch der junge *David Teniers* seine künstlerische Laufbahn begonnen, und zwar mit grossem Erfolge. Denn der „verlorene Sohn" der Sammlungen Schneider und Demidoff, ein kleines aber wohl das schönste dieser Gemälde, hat auf den Versteigerungen dieser Sammlungen Preise erreicht, wie nur wenige andere Werke erster Meister. Ein ähnliches, wenn auch geringeres Bild des gleichen Gegenstandes vom Jahre 1630 besitzt unsere Galerie. Wie uns Teniers geläufig ist, nach seinen Motiven wie nach seiner malerischen Technik, hat sich derselbe namentlich unter Brouwers Einfluss entwickelt, der sich bald nach der Niederlassung dieses talentvollsten aller Sittenbildmaler in Antwerpen bis zu seinem frühzeitigen Tode in auffälligster Weise in den damals entstandenen Gemälden des David Teniers geltend macht. So u. a. in „Tanz vor der Kneipe" im Besitze des Herrn W. Gumprecht (Langer Saal No. 102).

Da das Bild, was bei den Werken des D. Teniers sehr selten ist, keinerlei Bezeichnung trägt, so habe ich — wie bei verschiedenen ähnlichen Gemälden des Teniers aus dieser Periode — längere Zeit geschwankt, ob nicht Brouwer selbst der Verfertiger sein könne. Aber eine Reihe bezeichneter Gemälde, namentlich in der Galerie zu Madrid, lassen eine solche Annahme nicht zu, beweisen vielmehr, dass Teniers geradezu bis zur Nachahmung Brouwers gegangen ist. Ich nenne zum Beweise „Zwei zechende Bauern" in der Pinakothek zu München (A. Brouwer genannt; bez. D. TENIER) und die „Kegelbahn" in der Galerie zu Edinburg, gleichfalls ächt bezeichnet; ferner (als eine Vermutung, die ich an einem anderen Orte ausführlicher zu begründen suchen werde,) warscheinlich auch die Brouwer zugeschriebenen Gemälde in Kassel und Madrid. Das Gumprecht'sche Bild ist schon nicht mehr so täuschend dem Brouwer nachgeahmt wie z. B. das Edinburger Gemälde: die Tiefe der Färbung, die neben Brouwer trotzdem etwas bunt erscheint, das starke Impasto, die körnige Behandlung, wie die untersetzten Figuren sind schon Eigentümlichkeiten des Teniers um die Jahre 1636 bis 1638. Eigenartiger und freier, wenn auch noch deutlich von Brouwer angeregt, zugleich aber durchaus meisterhaft ist Teniers in dem etwa fünf Jahre später entstandenen „Schloss am Flusse" aus der Sammlung desselben Besitzers (Langer Saal No. 144). Der feine hellblonde Ton, die duftige sonnige Stimmung, die ganz leichte tuschende Behandlung der Landschaft und die geschickte Art, wie die Figürchen hineingesetzt sind, lassen Teniers hier in der vordersten Reihe der vlämischen Landschafter erscheinen. Ich gestehe, nur selten ist er mir als Figurenmaler so sympathisch, ist er so künstlerisch frei, wie in solchen Landschaften.



Da wir hier von *Brouwers* Beziehung zu Teniers sprechen, sei gleich ein Bild erwähnt, welches unter Brouwers Namen ausgestellt war. Es ist gleichfalls im Besitze des Herrn W. Gumprecht (Langer Saal No. 79). Typen, Anordnung, Zusammenstellung der Farben und der emailartige Auftrag derselben, namentlich in den Krügen und Gefässen, endlich der blonde Ton stimmen vielfach zu Brouwers früheren Gemälden, wie die „Baderstube" und der „Streit" in der Pinakothek. Aber die Behandlung erscheint mir doch zu glatt und zu ängstlich, die Zeichnung nicht energisch und geistvoll genug, die Figuren zu untersetzt, um auf Brouwer selbst zu schliessen. Offenbar von derselben Hand ist auch der „Zahnarzt" im Besitz des Herrn Habich zu Kassel; und da für dieses das Original Brouwers in der Galerie zu Karlsruhe sich erhalten hat, dürfen wir wohl annehmen, dass auch dem Gumprecht'schen Bildchen eine Komposition Brouwers zu Grunde liegt. Dass der Kopist ein tüchtiger, beinahe gleichzeitiger Künstler war, dagegen darf der Umstand, dass er treu die Werke eines Anderen kopierte, nicht angeführt werden. Schämte sich doch der ältere D. Ryckaert (II) nicht, Brouwers Gemälde zu kopieren, als derselbe kaum nach Antwerpen übergesiedelt war; ja selbst D. Teniers scheint damals gelegentlich Brouwer kopiert zu haben.

Die Ausstellung bot auch ein besonders interessantes Gemälde von Brouwers bekanntem Schüler, von dem Bäcker der Citadelle Antwerpens *Joos van Craesbeeck*, dessen Bekanntschaft Brouwer machte, während er als politischer Gefangener auf der Citadelle interniert war; freilich soll sich ihm damals der lockere Künstler weniger aus Kunstinteresse als aus Zuneigung zu Craesbeecks junger Frau, der Schwester des Malers Hans Tielens, genähert haben. Den Künstler des kleinen Bildes, das der

Besitzer, Herr Präsident Stüve, kürzlich hier in Berlin namenlos erwarb, hatten wir bei Abfassung des Kataloges noch nicht erkannt. Erst eine wiederholte Betrachtung desselben liess mich auf Craesbeeck raten; und gleichzeitig war auch O. Eisenmann auf denselben Namen gekommen. Abweichend von seinen gewöhnlichen Motiven und gerade deshalb von besonderem Interesse ist hier das Vorwiegen der Landschaft. Unter der Mauer einer Festung (es ist wohl die Citadelle von Antwerpen) haben Bauern an einem warmen Sommerabend ihr Gelage vor das Wirtshaus auf die offene Strasse verlegt. Die Figuren sind ganz klein und wirken mehr als Staffage, lassen aber Craesbeeck deutlich herauserkennen. Die Landschaft, die in wirkungsvollster Weise eine Gewitterstimmung beim letzten Abendleuchten wiedergiebt, schliesst sich in Auffassung und Färbung noch enger an seinen Lehrer Brouwer an, als seine meisten sittenbildlichen Gemälde.

Dass auch der jüngere *David Ryckaert* (III) nicht unbeeinflusst von Brouwer geblieben ist, dafür sprechen seine frühesten Gemälde. „Der Chirurg", mit welchem er in der Ausstellung vertreten war (Uhrsaal No. 31), bietet allerdings ein Motiv, das Brouwer in das vlämische Sittenbild eingeführt zu haben scheint; in der kräftigen Färbung, in den Typen und in der Ausführung zeigt es jedoch schon Ryckaerts ganz eigenartigen Stil und zwar in vorteilhafter Weise.

Die eigentümliche Erscheinung, dass die vlämische Kunst neben diesem mannigfaltigen, in grossartiger Weise entwickelten Sittenbilde der unteren Klassen, insbesondere des Bauernstandes, das Sittenbild der höheren Stände so gut wie gar nicht ausgebildet hat, haben wir vornehmlich wohl der politischen Entwickelung zuzuschreiben, dem Zwange, welchen die Spanier gerade den gebildeten Klassen auferlegten. Gewissermassen als Ersatz dafür entsteht jene eigenartige, reizvolle Gattung des Bildnisses im kleinsten Mafsstabe, die in Gonsales Cocx ihren bekanntesten und hervorragendsten Vertreter hat. Seine Familienbildnisse — ich nenne nur das Casseler Bild eines jungen Ehepaares im Wohnzimmer — kommen zuweilen den Sittenbildern eines Terborch oder Metsu auch in Stimmung nahe. Ein jüngerer, noch seltener vorkommender, wenn auch nicht ganz gleichwertiger Meister dieses Faches, *Karel Emmanuel Biset,* war auf der Ausstellung mit den beiden, fast miniaturartig durchgeführten Bildnissen eines jungen Mannes und seiner Gattin vertreten, zwei besonders tüchtige Leistungen seiner Hand im Besitz von Herrn W. Itzinger (Langer Saal No. 104 und 105).

Æ Biset.   CE Biset.

Die Erkenntniss der grossen dekorativen Wirkung von Stillleben und Tierstücken, namentlich für die Ausstattung des Esszimmers, welche sich in neuerer Zeit auch in Berlin Bahn gebrochen hat, erklärte die reiche Zahl von Stillleben auf der Ausstellung; darunter auch eine Reihe von Gemälden vlämischer Meister. Von den grossen Künstlern des monumentalen Tier- und Stilllebens — wenn ich mich dieses Ausdrucks bedienen darf —, welche diese Gattung unter Rubens' Leitung und Einfluss ausbildeten, bot die Ausstellung ein farbiges und sehr fein gestimmtes kleines Frühstück von *Frans Snyders* aus dem Besitz des Herrn H. Fränkel (Uhrsaal No. 48), dessen gelungene heliographische Nachbildung wir im vorigen Heft brachten, sowie das farbenprächtige, höchst lebendige grosse Bild eines Kampfes zwischen Hahn

und Puter im Besitz des Herrn A. Thiem (Langer Saal No. 3). Von *Jan Fyt*, der im Gegensatz gegen Snyders' helle Färbung und flüssige Behandlung durch die tiefe Stimmung der Farbe und den körnigen Auftrag derselben in feiner malerischer Wirkung zuweilen noch über Snyders hinausgeht, war das von Herrn E. Ph. Meyer ausgestellte Gemälde „Auf der Wacht" (Langer Saal No. 100) besonders durch das lebensvolle Porträt eines zottigen, weissbunten Jagdhundes ausgezeichnet. Durch seine tiefe, leuchtende Färbung und ganz ausserordentlich impastierte, körnige Behandlung ist das grosse Stillleben: getriebene Metallschüsseln, Kessel und Kanne, vor denen todtes Geflügel liegt (Langer Saal No. 66), dem ebengenannten Bilde entschieden noch überlegen. Dennoch glaube ich, dass die Bestimmung als Jan Fyt, an welcher der Besitzer, Professor Ludwig Knaus, festhält, nicht ganz zutreffend ist. Mir scheint das Bild nach dem Motiv sowohl wie nach der Anordnung und nach der dunklen Färbung von Fyts trefflichem Nachfolger, von *Pieter Boel* zu sein, der in solchen Motiven dem Fyt zuweilen gleichkommt.

Auch die Ausbildung der Blumenmalerei zu einer selbständigen Gattung des Stilllebens gebührt der vlämischen Schule, und zwar speziell dem Blumen-Brueghel, wenn auch schon etwa gleichzeitig in Holland Blumenstücke von B. van Ast u. A. gemalt wurden. Jan Brueghels Darstellungsweise der Blumen veranschaulichte auf der Ausstellung ein besonders gutes Gemälde seines Nachfolgers *Jan van Kessel*[1]) aus Kaiserlichem Besitz (Langer Saal No. 97): ein reicher Blumenkranz von miniaturartiger Durchführung um eine kleine Madonna des *Cornelis Poelenburg*. Wie dieses gemeinsame Gemälde entstand, dies zu erklären fehlt uns bisher der Anhalt, da wir weder von einem Aufenthalte Poelenburgs in Antwerpen noch von einer Reise des Jan van Kessel nach Holland etwas wissen.

Für den jüngeren Meister, den Schüler Brueghels, der in ganz eigenartiger Weise die Blumenmalerei fortbildete, für Daniel Seghers, bot eine Blumenguirlande von dessen Schüler *Jan Philips van Thielen* aus dem Jahre 1664 keinen genügenden Ersatz (Langer Saal No. 26, Eigentum von Frau von Mutius). — Einige Stilllebenmaler, die der Katalog irrtümlicher Weise als vlämische Künstler aufführte, werden wir unter den Holländern zu besprechen haben; ebenso wie die Künstlerfamilie de Heem, welche durch ihre lange Ansässigkeit in Antwerpen auch mit einem gewissen Rechte bei der vlämischen Schule genannt werden könnte.

Dass *Jan Brueghel* als Blumenmaler in der Ausstellung fehlte, ist sehr begreiflich, wenn man die Seltenheit seiner Blumenstücke, von denen unsere Galerie gerade ein Meisterwerk besitzt, berücksichtigt. Als Landschafter war er dafür um so reicher und vorzüglicher vertreten. Aus dem Besitz Sr. Majestät waren zwei grössere Gemälde aus zwei verschiedenen Folgen der Elemente ausgewählt, von denen die drei übrigen Gemälde teils in unserer Galerie, vornehmlich aber in der Galerie zu Sanssouci sich befinden; beide Gemälde den „Triumph der Ceres" darstellend und von *van Balen* staffiert (Langer Saal No. 112 und 130). Hier, wo der Gegenstand es gewissermafsen erfordert, hat Brueghel so recht nach Herzenslust in der reich gestalteten Landschaft Pflanzen und Tiere aller Art zusammengestellt und bei allem Reichtum der Gegenstände, bei aller Farbenpracht, die das ganze Bild wie ein Blumen - Bouquet

---

[1]) Er war nicht eigentlich der Schüler des alten Jan Brueghel, seines Grossvaters, da er erst im Todesjahre desselben geboren wurde; wohl aber genoss er den Unterricht des jüngeren Jan Brueghel, der seinen Vater bis zur Täuschung nachzuahmen bestrebt war.

erscheinen lässt, doch ein einheitliches, den Blick erfrischendes Werk daraus gestaltet. In den beiden kleinen Landschaften von schlichtem vlämischen Charakter, aus dem Besitz des Freiherrn von Mecklenburg (Langer Saal No. 106 und 107) und einer ganz ähnlichen, ebenso reizvollen Landschaft der Stüve'schen Sammlung (Langer Saal No. 109), sämmtlich Arbeiten aus der späteren Zeit des Meisters, sind die einzelnen Teile der Landschaft, trotz ihrer Mannigfaltigkeit und ihrer liebevollen Durchbildung, doch schon mehr einem feinen Gesammtton untergeordnet. — Diesen Bildern schliesst sich ein kleines, frühes Bild des *Roelandt Savery* aus der eben genannten Sammlung (Langer Saal No. 108) unmittelbar an; sowohl in malerischem Reiz und duftigem Ton als in miniaturartiger Durchführung. Auch das Motiv, ein Alpental mit einem Holzsteg im Vordergrunde, ist von besonders malerischem Reiz.

Diesen Meistern gegenüber fasst *Joos de Momper* die Landschaft mehr in dekorativer Weise nach ihren grossen Formen- und Farbenmafsen auf, aber doch aus der gleichen Richtung auf Mannigfaltigkeit in der Formenbildung und Reichtum der Lokalfarben in möglichster Reinheit. Das einzige Bild seiner Hand auf der Ausstellung, gleichfalls im Besitz des Präsidenten Stüve (Langer Saal No. 128), giebt die helle, kalte Stimmung in der Färbung eines Alpenpasses mit grosser Wahrheit wieder und besitzt durch die kleine Reiterstaffage von Brueghels Hand noch einen besonderen Reiz. — Einen dritten bahnbrechenden Meister der vlämischen Landschaftsmalerei, *Paulus Bril*, konnte man in der Ausstellung (Langer Saal No. 141) nicht nach seiner eigentlichen Bedeutung, die in der Vereinfachung und in der Grösse der landschaftlichen Formen wie in der Ausbildung des Tons liegt, kennen lernen. In der kleinen Landschaft mit Ruinen aus Herrn Georg Reimers Besitz erscheint er mehr im Anschluss an Elsheimer, jedoch ohne die Leuchtkraft der Farbe und ohne den Zauber der Stimmung, welche dieser selbst seinen Miniaturbildchen zu verleihen weiss.

Der gleiche Besitzer hatte ein grösseres Bild des *Theobald Michau* ausgestellt, eine breite Dorfstrasse, in der ein Markt abgehalten wird (Langer Saal No. 142); ein interessantes Beispiel, wie lange die vlämische Schule auch in der Landschaft von den Traditionen ihrer grossen Zeit in den ersten Jahrzehnten des XVII. Jahrhunders zehrte. Denn der Meister dieses in seiner Art wirkungsvollen, farbenkräftigen Bildes, das auf den flüchtigen Blick etwa den Eindruck eines Jod. Momper macht, begann seine Thätigkeit erst gegen Ausgang des Jahrhunderts. Gysels, Schoevaerts u. a. Künstler zeigen die gleiche Erscheinung. Erst durch fremde Anregung, namentlich durch die beiden Poussin begann gleichzeitig in der vlämischen Landschaft noch einmal eine neue, in den Werken des C. Huysmans und namentlich J. Fr. Millet bedeutsam auftretende Entwickelung.

T. Michau.

GEMÄLDE DER HOLLÄNDISCHEN SCHULE.

Von *holländischen Malern* führte die Ausstellung nahezu eine ebenso grosse Zahl von Bildern vor, wie aus allen anderen Schulen zusammen. Wenige der hervorragenden Künstler fehlten; und unter denen, welche vertreten waren, hatte mancher eines oder mehrere hervorragende Werke aufzuweisen. Daneben bot eine nicht unbeträchtliche Zahl der selteneren Meister zweiten und dritten Ranges, namentlich aus den Anfängen der selbständigen holländischen Schule, ein besonderes Interesse für

das Studium der Entwickelung der holländischen Malerei und des Zusammenhanges ihrer verschiedenen Entwicklungsphasen.

Voran sei der Altmeister der ersten Zeit, sei *Frans Hals* genannt. Ein Rundbild, aus dem Besitz des Herrn Professor Knaus (Langer Saal No. 118), welches einen Knaben mit einer Flöte und hinter ihm ein lachendes Kind (wie es scheint ein Negerkind) darstellt, ist eine jener unübertroffenen Schilderungen naiver kindlicher Freude, welche dadurch so überzeugend auf uns wirken, dass sie in ganz wenigen grossen Zügen nach der Natur hingeschrieben sind. Diesem Sittenbild ist ein kleineres Bildniss noch überlegen, dessen glücklicher Besitzer Herr W. Gumprecht ist (Langer Saal No. 78). Es ist mindestens um dreissig Jahre später entstanden als das erstgenannte Gemälde, gehört also der letzten Zeit des Künstlers an. Seine Altersschwäche verrät sich auch schon in der zitternden Hand: beim Aufsetzen des Weiss in den höchsten Lichten sind ein paar Spritzer auf den dunklen Rock gefallen, die der Maler nicht fortgenommen hat, und die der Besitzer als Beweisstücke der tadellosesten Erhaltung wie eine Dekoration seines Bildchens behütet. W. Hechts meisterhafte Radierung (vgl. das vorige Heft) vergegenwärtigt uns, mit welcher Sicherheit trotz der Altersschwäche mit jedem Pinselstrich zugleich eine Form gegeben, wie gross und überzeugend die Persönlichkeit zum Ausdruck gebracht ist; sie zeigt im Ton zugleich eine Leuchtkraft und Klarheit der Karnation, die der Künstler fast in keinem anderen Werke dieser späten Zeit — das Gumprecht'sche Bildniss muss nach der Behandlung wie nach der Tracht des Dargestellten schon um 1655 bis 1660 entstanden sein — wieder erreicht hat.

Die Ausstellung bot noch ein grösseres Brustbild unter dem Namen des Frans Hals, im Besitz des Herrn E. Ph. Meyer (Langer Saal No. 61), den „Mann mit der Nelke". Das Bild war vor zwei Jahren in Paris auf der Versteigerung einer bekannten französischen Sammlung, des Grafen Roxard de Lasalle aus Nancy, und erzielte einen nicht unbeträchtlichen Preis. Die lebensvolle, kecke Haltung, die sprechende Bewegung der Hand und die Behandlung derselben würden allerdings einen Zweifel an Frans Hals kaum aufkommen lassen; aber daneben ist die Behandlung des Kopfes und zum Teil auch des Kostümes so sorgfältig vertrieben, ja selbst flau, dass wenigstens der Gedanke an einen dem Meister ganz nahestehenden Schüler, etwa an einen seiner tüchtigsten Söhne oder auch an einen der de Bray, nicht unberechtigt erscheint.

Neben der beinahe derben, jovialen Auffassung, mit welcher Frans Hals die Patrizier seiner Vaterstadt uns vorführt, erscheinen die Kaufherren Amsterdams in *Thomas de Keysers* Bildnissen distinguiert und von nahezu spanischer Grandezza. Zumal in seinen Bildnissen kleinen Mafsstabes, in denen er der Vorläufer und teilweise auch wohl das Vorbild des G. Terborch war. Der „junge Mann im Vorplatz seines Hauses", Eigentum des Herrn L. Knaus (Langer Saal No. 119), charakterisiert den Künstler ebensogut wie seine verschiedenen und sehr verschiedenartigen Meisterwerke in unserer Galerie. Vornehme Haltung und Anordnung, tiefe Farbenstimmung, kräftige Behandlung, leuchtende Karnation, meisterhafte Wiedergabe der Stoffe und plastische Wirkung erhalten noch einen besonderen Reiz durch das kleine Format, die beinahe sittenbildliche Auffassung.

Ein etwas jüngerer Bildnissmaler, bis vor Kurzem fast unbekannt in seinen Lebensverhältnissen wie in seinen Werken, der Rotterdamer Maler *Abraham de Vries*, welchen der Erfolg von de Keysers Thätigkeit etwa gleichzeitig mit Rembrandt nach der rasch aufblühenden Welthandelsstadt zog, war auf der Ausstellung in

einem frühen, besonders charakteristischen und wirkungsvollen männlichen Bildnisse im Besitz des Herzogs von Sagan (Langer Saal No. 34) vertreten. Es trägt die Aufschrift:

Fecit extempore
A. de Vries
A°. 1632.

In demselben Jahre entstand ein anderes, leider verputztes männliches Bildniss im Museum zu Lille (No. 571), sowie das Hauptwerk des Künstlers, das grosse Regentenstück im Burger-Weeshuis zu Amsterdam. In der Auffassung namentlich unseres Bildes hat de Vries eine an F. Hals erinnernde Frische, auch ein ähnlich malerisches Arrangement des breiten Schlapphutes und der dicken Halskrause. Eigentümlich ist ihm dagegen das hell einfallende Licht und die scharfe Betonung einzelner Details, namentlich des Barthaares. Dies giebt seinen Bildern, die in einer gewissen Entfernung von lebensvoller Wirkung sind, in der Nähe etwas Kleinliches, während zugleich die Behandlungsweise, namentlich der Karnation derb und zuweilen fast roh erscheint. Unter dem Einfluss von Rembrandts früheren Werken entwickelt sich dann die Richtung des Künstlers auf ein ausgebildetes Helldunkel noch stärker, zugleich aber auch seine übertriebene Durchbildung jedes Details, jedes Härchens und jeder Hautfalte: de Vries erscheint hier wie ein Vorläufer von Denner. Auf Grund von zwei charakteristischen und bezeichneten Bildnissen dieser Art in Dresden (von 1639) und Gotha (von 1643) haben wir ein ähnliches nicht bezeichnetes Porträt unserer Galerie, das bis dahin F. Bol benannt war, dem A. de Vries zugeschrieben. Ein anderes charakteristisches Bildniss der gleichen Richtung, vom Jahre 1639, besitzt das Boymans Museum zu Rotterdam; hier ist sogar die Anordnung des Brustbildes einem Selbstporträt des jungen Rembrandt entlehnt. Aehnlich, aber kleinlicher das namenlose Bildniss eines alten Mannes im Museum zu Nimes (Salle Gower No. 88). Das Boymans Museum besitzt noch ein zweites Bild von de Vries' Hand, den Kopf einer alten Frau aus dem Jahre 1644 (No. 363*); das Museum zu Leyden ein Bildniss des bekannten J. Orlers, Bürgermeisters und Biographen seiner Vaterstadt, aus dessem Todesjahre 1640 (No. 1381); die Pinakothek zu München ein weibliches Porträt, das früher dem Diepenbeeck zugeschrieben wurde (von 1629); das Museum zu New-York ein durch seine Bezeichnung „Fecit Hagae Comitis A. de Vries A° 1643" interessantes männliches Bildniss. In Privatsammlungen begegnet man seinen Bildnissen gleichfalls nicht sehr selten; doch nur ausnahmsweise unter seinem Namen, wie bei Herrn V. de Stuers im Haag. Eine Inschrift auf dem letztgenannten Porträt bezeichnet den Künstler als einen Rotterdamer von Geburt. Ausserdem wissen wir aus ein paar Versen von J. de Vos, welche auch den Vornamen Abraham (nicht Adriaan, wie man bisher annahm) feststellen, dass der Künstler 1662 bereits verstorben war, muthmasslich erst kurz vorher[1]).

[1]) Herr Dr. A. D. de Vries in Amsterdam hat darauf in seinen „Kunstvorweepen van vroeger eeuwen" wieder aufmerksam gemacht.

Ein stattliches männliches Bildniss im Besitze von Herrn N. L. Lepke (Langer Saal No. 67), das einem Künstler in der Art des Jan van Ravesteyn angehört, wurde auf Grund des nebenstehend facsimilierten Monogramms auf der Rückseite



als ein Werk des *Jan Pietersz de Ryn* bestimmt, eine für sich allein — wie ich gestehe — sehr oberflächliche und gewagte Art der Bestimmung, welche früher allgemein war und jetzt noch bei manchen Liebhabern mit Hilfe der Monogrammentafeln im Gebrauch ist. Für obige Benennung spricht aber auch der Umstand, dass de Ryn im Haag ansässig war, wo er 1620 in die Gilde trat; denn der Charakter des Bildes, welches die Jahreszahl 1636 trägt, weist auf einen holländischen Künstler jener Zeit. Freilich darf man denselben nicht mit dem gleichnamigen jüngeren Maler aus Rubens' Schule verwechseln; von diesem befindet sich ein grosses Bild im Fitzwilliam Museum zu Cambridge, der „Laden eines Wildhändlers", sowie im Museo del Prado die „Hochzeit des Peleus mit der Thetis", die unter Rubens' Augen für den Torre de la Parada gemalt wurde.

Das Sittenbild ist in der Zeit seiner Entstehung und seiner ersten Entwicklung unleugbar ein Bild der Unsitten des Volkes und trägt einen Anflug dieses seinen ältesten Charakters zum Teil noch in der Zeit seiner höchsten Blüte. Dass die Bilder eines Hieronymus Bosch und seiner Nachfolger bis auf den jüngeren Pieter Brueghel diesen Charakter in der ausgesprochensten Weise zeigen, ist selbstverständlich, da sie Satiren sein wollen. Aber auch wo sich daneben ein tendenzloses, naives Sittenbild entwickelt, lässt sich Aehnliches beobachten: ich erinnere an die Stiche von Lucas van Leyden und an die Gemälde seines Nachfolgers, des Braunschweiger Monogrammisten, der mit Vorliebe das Treiben in schlechten Häusern schildert und selbst seine biblischen Motive bedenklichen Scenen des Alten Testaments entlehnt. Die derben Unarten des niederländischen Bauernstandes haben in P. Brueghel, in G. Mostaert, D. Vinck-Boons, vor Allem in A. Brouwer die lebendigste, ungeschminkteste Darstellung gefunden. In Holland machte sich neben der ähnlichen Richtung in der Darstellung des Bauernlebens durch einen A. van Venne, P. Quast, A. Both, Monincx, A. van Ostade u. s. f. die Kunst des jungen Freistaats namentlich in einer eigentümlichen Art des Sittenbildes geltend, welches unmittelbar auf dem Boden der Freiheitskriege gewachsen ist: das Soldatenbild, welches das Leben und Treiben der Soldateska, namentlich im Lager mit Dirnen und ihrem Anhang schildert. Auch das sogenannte Gesellschaftsbild zeigt bei näherer Betrachtung das gleiche Volk und das gleiche Treiben. Dirk Hals von Haarlem, Jacob Duck von Utrecht, Pieter Codde von Amsterdam, Anthony Palamedes von Delft und zahlreiche weniger bekannte und meist geringere Künstler variieren im Anschluss an jene, oft bis zur Einförmigkeit, dieselben Motive.

Die Ausstellung zeigte mehrere der hervorragendsten unter diesen Künstlern. Von *Jacob Duck* ein frühes farbiges Meisterstück, der „Aufbruch zum Marsch"

(Langer Saal No. 81), sowie aus seiner letzten flauen und in der Farbe gar zu einförmigen Manier die „Musikalische Unterhaltung" (Langer Saal No. 134); beide im Besitz von Frau Johanna Reimer. Der Alkmarer Künstler *Willem Bartsius*, der wohl den meisten Kunstfreunden in dem „Mandolinspieler" vom Jahre 1634 auf der Ausstellung (Langer Saal No. 84, Eigentum des Herrn James Simon) zum ersten Mal vor Augen getreten ist, schliesst sich in diesem Bilde dem Jacob Duck nahe an. Doch hat er, scheint mir, das Mafs des Umfanges, den ein solches Sittenbild, zumal bei einer einzelnen Figur, einnehmen darf, schon überschritten. Es erscheint daher im Kopf zu leer, während das reiche Seidenkostüm in seiner malerischen Behandlung uns mehr Interesse abgewinnt.

W · BARTSIUS · f · 1633 ·

Pieter Codde's „Wachtstube" aus W. Gumprechts Sammlung (Langer Saal No. 75) zeigt den kräftigen warmen braunen Ton seiner mittleren Zeit, worin die Lokalfarben kaum angedeutet sind. Das „Gesellschaftsstück" (Langer Saal No. 90) würde die frühe farbige Manier in Anlehnung an Dirk Hals zeigen, dem es in der Galerie von Sanssouci in der That zugeschrieben wird, — wenn es sich überhaupt mit einiger Bestimmtheit dem Codde zuschreiben liesse. Eigentümlichkeiten in der Behandlung wie in der Färbung scheinen vielmehr auf einen der geringwertigeren Nachahmer dieser Künstler hinzuweisen. Die „Wachtstube" von *Jan Kick* im Besitz des Herrn W. Gumprecht (Langer Saal No. 24), die sich nach dem einzigen bezeichneten Bilde unserer Galerie mit Sicherheit als ein Werk dieses seltenen Meisters bestimmen lässt, übertrifft jenes Bild in Feinheit des Tons und der kühlen Färbung wie in der weichen, flüssigen Behandlung und gehört überhaupt zu den feinsten Bildern dieser Richtung, die sich schon dem G. Terborch nähern. Auch Terborch, Frans van Mieris, selbst Gabriel Metsu, die grossen Maler des „Sittenbildes der feineren Gesellschaftsklassen", wie man sie zu bezeichnen pflegt, zeigen im deutlichen Anschluss an jene älteren Meister und daher vornehmlich in ihren früheren, zuweilen schon sehr geschätzten Bildern ganz ähnliche Motive und Figuren von dem gleichen zweifelhaften Charakter. Freilich in einer Vollendung der malerischen Behandlung, mit einem Geschmack in der Anordnung, dass dieser Charakter dem Beschauer nur selten zum Bewusstsein kommt und fast niemals störend auffällt. Ein grundverschiedener Ton, wie in der Malerei so in der geistigen Stimmung, kommt erst durch Rembrandt auch in das Sittenbild: durch seinen Einfluss und sein direktes Vorbild gewinnt die Schilderung des Bauernlebens wie die der bürgerlichen Klassen jenen poetischen Zug des Behaglichen, des Stimmungsvollen, des inneren Glücks in den einfachsten Motiven; so bei N. Maes, in Metsu's späteren Bildern, bei Q. Brekelenkam, Pieter de Hooch und Jan Vermeer. Und selbst wenn einmal ein Vermeer oder Hooch einen „Kriegsmann und sein Mädchen" in scherzhaftem Gespräch uns vorführen, so verbreitet der Sonnenschein im Bilde eine so anheimelnde, trauliche Stimmung auch im Beschauer, dass er die schlüpfrige Wirklichkeit nicht empfindet.

Doch zunächst hat uns noch die frühere Zeit der holländischen Malerei in ihrer weiteren Ausbildung des Sittenbildes und der Landschaft zu beschäftigen, insofern dieselben auf der Akademieausstellung vertreten waren. Von *Pieter Quast*, der sich

gelegentlich auch mit Glück als Gesellschaftsmaler versucht, war eine sehr malerische, reizvolle Studie, die „Kostümstudie eines Mannes" im Besitz von Professor L. Knaus (Langer Saal No. 115), ausgestellt. Die „Wirtshausscene" von *Jan Miense Molenaer*, im Besitze des Herrn Otto Pein (Uhrsaal No. 33), zeigte diesen Künstler in seiner späteren Zeit, breit und energisch in der Behandlung und tief braun im Ton. *Cornelis Saftleven* aus Rotterdam, welcher durch einen, wie es scheint, mehrjährigen Aufenthalt in Antwerpen als junger Künstler, den Einfluss, welchen Brouwer dort auf ihn ausübte, sowie durch seine nahe Stellung zu Rubens (in Rubens' Nachlass fanden sich mehrere Bilder des C. Saftleven mit Staffage von Rubens) eine interessante Stellung unter den holländischen Sittenbildmalern einnimmt, war auf der Ausstellung mit einem für seine frühere Zeit selteneren Motive, einem Stall mit Hühnern, bezeichnet und datiert 1635, vertreten. Der eigentümlich dunkle, leicht etwas schwere Ton ist den früheren Bildern des Meisters gemeinsam; der emailartige Farbenauftrag im Federvieh hat Verwandschaft mit der Behandlung des Tierfells durch Potter in dessen früheren Gemälden.

Aehnlich reich und vielseitig wie das ältere holländische Sittenbild war auch die holländische Landschaftsmalerei in ihrer ersten Entwickelung auf der Aufstellung vertreten.

Von den Künstlern, welche unter dem Einfluss Elsheimers die arkadische Richtung der Landschaft ausbildeten, für welche Utrecht der Mittelpunkt war, ist *C. Poelenburg* nur durch das kleine unbedeutende Mittelbild, welches er in den oben schon genannten Blumenkranz von J. van Kessel malte, *Barth. Breenbergh* dagegen in einem grösseren, aber für ihn sehr eigentümlichen Bilde vertreten (Langer Saal No. 7, Eigentum der Frau Joh. Reimer). In einer Landschaft mit römischen Ruinen ist nämlich vorn eine holländische Familie als Staffage angebracht; Porträts von feiner Individualität und geschmackvoller Haltung, während die Landschaft von flauer Färbung ist.

B. 1634

Von *Elsheimer* selbst, den wir, obgleich er ein Deutscher war und erst in Rom seine volle Ausbildung gefunden hat, doch wohl am besten im Zusammenhange mit der Schule besprechen, auf die er den grössten Einfluss ausübte, hatte die Ausstellung eine interessante Landschaft, von selten grossem Umfange für den Künstler, im Besitz des Herrn Otto Pein (Langer Saal No. 98) aufzuweisen. Die tiefe Stimmung der Farbe, die breite, dünnflüssige Behandlung weisen das Bild in die letzte Zeit des Künstlers. Die Staffage des barmherzigen Samariters, welcher den Beraubten findet, ist ganz ähnlich, wie auf dem kleineren Gemälde des gleichen Motives im Louvre, in der äussersten Ecke des Bildes links angebracht.

Reichhaltiger und bedeutender war die Reihe der Gemälde von Künstlern, welche die nationale Richtung innerhalb der holländischen Landschaftsmalerei entwickelten. Für die Maler, die sich der vlämischen Landschaftskolonie in Amsterdam, namentlich den beiden Savery, Vinck-Boons und Keirincx anschlossen, war das „Hochthal" von *J. G. Cuyp*, im Besitz des Herrn Rudolph Stüve (Langer Saal No. 33), von besonderem Interesse. Mit einem ganz verwandten, aber geringeren Bildchen, das ich vor längerer Zeit im Berliner Kunsthandel sah, ist es die einzige mir bekannte bezeichnete Landschaft dieses als Bildniss- und gelegentlich auch als Historienmaler sehr bekannten

Künstlers. Während diese Gemälde stets den vollen Namen tragen, waren die beiden Landschaften, welche in ihrer kühlen grau-grünen Färbung, ihrer flüssigen Behandlung und selbst im Motiv dem Gillis d' Hondecoeter am nächsten stehen, nur mit den Anfangsbuchstaben gezeichnet, die allerdings, wie das beistehende Facsimile zeigt,

GC

gerade so verschränkt sind wie in dem gewöhnlichen Namenszeichen des J. G. Cuyp. Dieser Umstand sowie die Zeit, in welcher sie (nach den Kostümen der kleinen Staffage) entstanden sind — etwa um das Jahr 1615 bis 1620 — machen ihre Benennung mindestens sehr glaubhaft.

Einer der einflussreichsten Landschafter dieser ersten Jahrzehnte, Esajas van de Velde, zugleich von besonderem Interesse durch die Bedeutung, welche er der Staffage innerhalb seiner einfachen Landschaften holländischer Motive zu geben pflegt, war auf der Ausstellung nicht selbst vertreten; wohl aber gab das Gemälde eines seltenen Schülers, des *Pieter de Neyn* (im Besitz des Herrn Prof. Wredow, Langer Saal No. 31) Gelegenheit, die Richtung des Meisters kennen zu lernen, da sich dieser Schüler unmittelbar an den Lehrer anlehnt. Selbst in den Motiven, die — soweit mir der Künstler bisher bekannt geworden ist — ein anspruchsloses Stück holländischer Erde mit Buschwerk oder Wald darstellen, staffiert mit einer Reiterstaffette oder einem Kampf zwischen Reitern. Der kühle bräunlich-grüne Ton, die kräftige Färbung, die breite Behandlung nähern ihn gleichfalls aufs engste dem E. van der Velde. Ausser diesem Bilde der Ausstellung sah ich noch zwei bezeichnete Gemälde vom Jahre 1625 im Kunsthandel, das eine von besonderer Feinheit in Amsterdam; eine flache Landschaft mit einer Kirche in der Ferne im Museum zu Mainz, vom Jahre 1632, schliesst sich dagegen mehr J. van Goyens Art in dieser Zeit an, namentlich auch in dem strohgelben Tone der Landschaft. Eine Zeichnung, welche die Namensinschrift des Künstlers trägt, befindet sich im Besitz des Herrn Zschille in Dresden.

P·DE·NEYN
1626

Aus jener Zeit des *Jan van Goyen* bot die Ausstellung zwei Gemälde, wie sie denn überhaupt in sechs Landschaften den Künstler fast in seiner ganzen Entwickelung darstellte. Als seine erste Periode pflegt man die Bilder der zwanziger Jahre zu bezeichnen, in welchen sich der Einfluss des E. van de Velde aufs deutlichste verrät. Während die Ausstellung keines seiner Werke dieser Richtung aufzuweisen hatte, bot ein Gemälde vom Jahre 1620 dadurch, dass es van Goyen noch vor der Einwirkung des Esajas kennen lehrt, ein ganz besonderes Interesse, der „Strand von Scheveningen" im Besitz von Prof. Wredow (Langer Saal No. 32).

I·V·GOIEN·
1620·

Schon das Motiv ist abweichend: ein mit Staffage von Fischern reich belebter Strand, von dem man zum Orte hinaufsieht. Darin sowohl wie in der kräftigeren, aber in einem feinen grauen Ton gehaltenen Färbung erinnert der Künstler an vlämische Zuwanderer in Holland, wie J. Porcellis (im Ton), und namentlich A. Willaerts. Zugleich ist die Behandlung leichter, die Zeichnung der Figürchen besser

und malerischer als in den Gemälden der folgenden Jahre, wie zwei feine Bildchen unserer Galerie von 1621 beweisen. Goyens Manier in den dreissiger Jahren, die einfachen Terrainstudien mit einem verfallenen Bauergehöft, der einfarbige, fast strohgelbe Ton, die derbe Behandlungsweise war durch zwei Gemälde im Besitz des Herrn N. L. Lepke vertreten (No. 10 und 62 des Langen Saales, datiert 1633 und 1632). Die spätere Zeit, in welcher sich der Künstler schon höhere Ziele in der Wahl seiner Motive setzt, namentlich in Bezug auf reizvolle Ausbildung der Perspektive, und einen leuchtend blonden Ton ausbildet, hatte drei Gemälde in der Ausstellung aufzuweisen, zwei vom Jahre 1642 (No. 114 und 121) und eines von 1645 (No. 29, sämmtlich im Langsaal); das reizvollste darunter, das „Bollwerk am Kanal" in Herrn Gumprechts Besitz. Die letzte Epoche, in welcher der Ton ein feines leuchtendes Grau annimmt, bereitet sich in dem „Signal auf den Dünen" von Herrn E. Ph. Meyer schon vor. In ihrer Ausdehnung und letzten Vollendung konnte man in der Ausstellung diese Tonmalerei der holländischen Landschafter aber nur in einem Gemälde des *Salomon van Ruysdael* kennen lernen, welches Herr Gumprecht ausgestellt hatte (Langsaal No. 18), ein Blick über die Zuider See in einem tiefen schwärzlich-grauen Tone, der in den kräftigen Farben des Abendhimmels sein Gegengewicht erhält. Das Bild ist aus der letzten Zeit des Künstlers, aus den sechziger Jahren, während der „Weg am Gebüsch", im Besitze des Herrn Prof. Theodor Mommsen (Uhrsaal No. 92), die frühere, den gleichzeitigen Werken van Goyens verwandte Periode des Künstlers mit dem einförmig gelben Ton, den Bienenschwarmähnlichen Bäumen und den wenig gewählten, anspruchslosen Motiven zeigt.

Die „Hügelige Landschaft" eines anderen hervorragenden Landschafters dieser Zeit, des älteren *Pieter Molyn*, im Besitz des Herrn Otto Pein (Langer Saal No. 148), bot ein besonderes Interesse, da sie offenbar das Gegenstück einer 1846 für die Königliche Galerie erworbenen Landschaft ist; das sehr verwandte Motiv, der kräftige braune Ton, sowie gleiche Grösse und gleiches Material lassen kaum einen Zweifel darüber.

Von den gleichzeitigen Seemalern war *Jan Porcellis* in einer frühen und umfangreichen „stürmischen See" (Langer Saal No. 133), im Besitze des Herrn R. Stüve, nicht besonders günstig vertreten; die Färbung des Bildes ist zu einförmig und hell, ein Nachteil, der wohl durch scharfes Putzen noch verstärkt worden ist. Das Bild zeigt, ausser seinem gewöhnlichen Monogramm I. P. im Gemälde, auf der Rückseite noch die grosse Bezeichnung

Percellis Fecit.

Zahlreicher und vorteilhafter waren die Gemälde von *Simon de Vlieger:* eine kleine „Bewegte See" im Besitz von Prof. Wredow (Langer Saal No. 13), noch hell im Ton und trocken in der Behandlung; der „Sturm an felsiger Küste", bez. S. D. Vlieger, Eigentum des Herrn J. Simon (No. 60), düsterer im Ton, aber etwas unruhig in der Komposition; die grosse „Bewegte See", von Herrn O. Pein ausgestellt (No. 58), aus der gleichen Zeit, von imposanter Wirkung des wogenden Meeres. Das Hauptwerk war

die „Bewegte See mit Schiffen", im Besitz des Herrn W. Gumprecht (No. 89, bez. S. DE VLIEGER; nebst den übrigen Bildern im Langsaal ausgestellt), von meisterlicher Bewegung des Wassers, geistvoll leichter Behandlung, leuchtender Färbung bei tiefem graulichen Ton; ein Werk der spätesten Zeit des Künstlers, das sich in Ton und Wirkung den späteren Gemälden des S. van Ruysdael nähert.

Diese Reihe von Landschaften bot noch in höherem Grade, als die gleichzeitig ausgestellten Bildnisse und Sittenbilder Gelegenheit, einen Einblick in die Entwickelung der eigentümlichen „Tonmalerei" zu gewinnen, in welcher diese erste Epoche der selbstständigen holländischen Malerei gipfelt. Die tief gestimmten Lokalfarben der ersten noch unter vlämischen Einflüssen stehenden Künstler werden mehr und mehr durch den Ton zurückgedrängt: und zwar zuerst durch einen hellen blonden Ton, der anfangs ins Gelbliche, dann ins Grünliche fällt, später durch ein kräftiges Braun ersetzt wird, bis er durch mehr und mehr zunehmende graue Töne schliesslich in ein tiefes Grau übergeht, das sich bis zum Schwärzlichen steigert. Die ähnliche Entwickelung zeigen uns fast alle grossen Koloristen, die vornehmlich auf Ton ausgehen, sowohl Tizian wie Velasquez und teilweise auch Rembrandt.

Rembrandts Gemälde in der Ausstellung brauche ich nur kurz zu berühren, da ich erst neuerdings dieselben ausführlich im Zusammenhange mit der gesammten Entwickelung des Künstlers besprochen habe.[1] Mit Ausnahme eines Gemäldes im Besitz des Herrn A. von Carstanjen (Uhrsaal No. 12), das der Blütezeit des Künstlers angehört, dem Bildniss des Predigers Jan Cornelisz Sylvius — i. J. 1645, sieben Jahre nach dem Tode desselben gemalt und doch so lebensvoll und von so tiefem, zum Herzen sprechenden Blick, in Helldunkel und breiter malerischer Behandlung ein Meisterwerk, trotz dem unangenehmen gefärbten Firniss —, boten sie vorwiegend ein historisches Interesse für die Entwickelung des Künstlers. Sowohl „Simsons Gefangennahme" aus dem Königlichen Schlosse (Langer Saal No. 30) als der „Petrus unter den Knechten des Hohenpriesters" (Langer Saal No. 82) im Besitz des Herrn Otto Pein. Beide Bilder sind mit dem bekannten Monogramm und mit der Jahreszahl 1628 bezeichnet, stammen also

RL 1628.

aus dem zweiten Jahre, aus dem uns bisher Werke des Künstlers bekannt sind. Beide Gemälde sind in der Auffassung lieblos, teilweise selbst roh; ihr Interesse liegt in den verschiedenen malerischen Problemen der Beleuchtung und des Helldunkels, die der junge Künstler zum Teil schon mit grossem Geschick zu lösen verstanden hat.

Keineswegs mit gleicher Bestimmtheit lässt sich Rembrandt das „Porträt einer alten Dame" zuschreiben, das die eben genannten beiden Bilder schon weit überragt (Langer Saal No. 88). In der Galerie des Herzogs von Sagan, der dasselbe zur Ausstellung hergeliehen hatte, trägt das Bild den Namen des B. van der Helst. Der älteren holländischen Bildnissmalerei, auf die auch van der Helst in seinen ersten Gemälden zurückgeht, ist dieses Porträt in der That noch sehr verwandt. Aber auch für eine kurze Zeit in Rembrandts Entwickelung, für die Jahre unmittelbar nach seiner Uebersiedelung nach Amsterdam 1631 oder 1632, ist sein Anschluss an die älteren Bildnissmaler, nament-

[1]) Vgl. meine „Studien zur Geschichte der holländischen Malerei" S. 370 f., 373, 495 f., 563 u. 617.

lich an Thomas de Keyser augenfällig und sehr bezeichnend. Die Verwandschaft mit einem solchem Meister kann daher keinegswegs ein Grund sein, das Bild dem Rembrandt abzusprechen, zumal seine Entstehung nach dem Kostüm offenbar in diese Entwickelungsperiode des Künstlers, etwa zwischen die Jahre 1632 bis 1635, fällt. Was aber gerade für Rembrandt spricht, ist der kühle blonde Ton des Fleisches, die grünlich-grauen Schatten, die Behandlung der Stoffe, die Anordnung, die meisterlich individuelle Auffassung und die Zeichnung bis zu der sprechend geöffneten Rechten mit ihren charakteristischen kurzen, verarbeiteten Fingern. Was von ähnlichen gleichzeitigen Bildnissen Rembrandts abweicht, ist allein die ausserordentliche Durchbildung des Details, namentlich die Art, wie die kleinen krausen Härchen an der Stirn einzeln mit spitzem Pinsel aufgesetzt sind; ähnlich wie wir dies namentlich bei Abraham de Vries bemerken. Aber dieser eine Umstand kann meines Erachtens gegenüber dem allgemeinen Charakter des Bildes nicht entscheidend sein. Die als Beilage zum vorigen Hefte gegebene Radierung von Eilers giebt die treffliche Zeichnung und den liebenswürdigen Ausdruck des Kopfes, der dieses Bildniss zu einem der beliebtesten Stücke in der Ausstellung machte, in treffender Weise wieder, wenn ihr auch der Schmelz des Originals zum Teil fehlt.

Neben jener tief zu Herzen sprechenden Wirkung, jener bezaubernden Phantasie, die, mit feinstem Verständniss der Wirklichkeit, im Bilde doch ein neues, bald märchenhaft anheimelndes, bald grossartig überraschendes Gebilde schafft, erscheinen die Gemälde von Rembrandts Schülern, die sich ihm in seinen Motiven anschlossen, im günstigsten Falle als wirkungsvolle Dekorationen. Der Art waren auf der Ausstellung „Mutter und Kind" von *F. Bol* (Langer Saal No. 27) und zwei Darstellungen von „Venus und Amor" von *G. Flinck* (Langer Saal No. 25, datiert 1648, und No. 131), sämmtlich aus der Galerie des Alten Schlosses hergeliehen und trotz der Verschiedenheit der Motive — Bol hat offenbar eine Madonna zu malen geglaubt — einfache holländische Sittenbilder von wirkungsvoller Beleuchtung. Von malerischer, geschmackvoller Anordnung waren auch Bols Selbstporträt und das Bildniss seiner Frau vom Jahre 1653, im Besitz des Herrn Oscar Hainauer (Langer Saal No. 4 und 5). Ein weibliches Bildniss des Flinck von 1651, im Besitz des Herrn N. L. Lepke (Langer Saal No. 101), erinnert dagegen kaum mehr an seinen Lehrer Rembrandt.

Für ein ächtes Werk von Rembrandts frühestem Schüler, *Gerad Dou*, wenn auch in seiner Wirkung und Feinheit sehr durch Restaurationen beeinträchtigt, halte ich die „Spitzenklöpplerin" aus Kaiserlichem Besitz, welche in der Ausstellung unter Slingelands Namen ging (Langer Saal No. 35). Abgesehen von der gewöhnlichen Bezeichnung GDOU, welche durchaus nicht die Zeichen der Unächtheit trägt, entsprechen das Modell, das zarte blonde Fleisch und die Färbung ganz der späteren Art des G. Dou, nicht aber dem Slingeland. Freilich kommt das Bild in dem Zustande, in dem es sich befindet, nicht dem Werke seines Neffen und Schülers gleich, welches Herr von Carstanjen ausgestellt hatte, dem „Raucher" des *Dominicus van Tol* (Uhrsaal No. 25). Geschmackvolle Erfindung und Anordnung, gemütvolle Auffassung, Helldunkel und Feinheit des hellen Tones, dabei die leichte, malerische Behandlung trotz dem kleinen Umfange und der reichen Komposition im Hintergrunde, lassen das Bild wohl als das Hauptwerk des D. van Tol erscheinen.

D·V·ToL

Die Taufe, welche ich im Katalog der Ausstellung an einem namenlosen „Studienkopf eines Albanesen" im Besitz des Grafen Blankensee-Firks (Langer Saal No. 91), vollzogen habe, bedarf hier einiger Worte zur Begründung. Den Namen eines Meisters wie *Jan Vermeer* von Delft, des bekannten Schülers von C. Fabritius, wenn auch nur als fraglich einem Gemälde von so mässiger Qualität und ganz auffallend schwacher Zeichnung beigemessen zu sehen, musste mit Recht auffallen. Aber die Abweichung von dem gewohnten Format des Künstler macht diese Fehler wenigstens erklärlich; auch zwei andere weibliche Studienköpfe von beinahe Lebensgrösse, von denen der eine in der Galerie Arenberg zu Brüssel, der andere bei Herrn de Tombe im Haag sich befindet, und die beide die ächte Bezeichnung Vermeers tragen, lassen in der Zeichnung zu wünschen übrig. Mit diesen Köpfen hat aber der „Albanese" die ganz eigentümliche Zusammenstellung der Farben (weiss, gelb und blau), das helle weissliche Licht und die Behandlungsweise gemeinsam. Einen zweiten Künstler, der diese auffallenden Eigenarten auch nur in ähnlicher Weise zeigte, vermag ich aber nicht zu nennen.

Von anderen Sittenbildmalern der Blütezeit hatte die Ausstellung wohl einige gute oder interessante Werke, aber nichts Hervorragendes aufzuweisen. Von *Adriaan van Ostade*, ausser einer kleinen Studie aus späterer Zeit im Besitz des Herrn W. Itzinger (Langer Saal No. 36), ein grösseres charakteristisches Gemälde seiner früheren Zeit, das „Schweineschlachten in einer Bauernhütte" im Besitz des Freiherrn von Mecklenburg (Langer Saal No. 11). Es ist dieses vom Jahr 1636 datierte Bild eines der frühesten Werke, in dem sich der Einfluss Rembrandts in dem warmen braunen Ton und der feineren Durchbildung des Helldunkels, gegenüber der kühlen Färbung und der grellen Beleuchtung der ersten Jahre, bekundet; vielleicht zunächst nur durch die Vermittlung eines der ältesten Schüler Rembrandts, durch Jacob de Wet, der sich Anfangs der dreissiger Jahre wieder in Ostade's Heimat, in Haarlem, niederliess.

Ein Bild von *Q. Brekelenkam*, „die Kartenspieler", im Besitze des Herrn Georg Beer (Langer Saal No. 14), war namentlich deshalb mit für die Ausstellung ausgewählt, weil es nach der darauf befindlichen Jahreszahl das früheste nachweisbare

Q M Brekelenkamp 1648

Werk des Meisters ist. Diese Inschrift bietet noch das weitere Interesse, dass der Name des Künstlers ganz ausnahmsweise mit einem p am Schlusse geschrieben ist und vorn, nach dem den Vornamen (Quirin) bezeichnenden Buchstaben Q, noch ein M, also den Anfangsbuchstaben vom Vornamen seines Vaters zeigt. Nun soll aber, nach Havards Angabe (Peintres hollandais IV, S. 104) Quirins Vater Gerrit geheissen haben. Dieser Umstand, wie auch die abweichende Schreibweise des Namens legen den Verdacht nahe, die Inschrift sei eine Fälschung. Den Eindruck einer solchen macht sie nun aber bei näherer Prüfung keineswegs; auch lassen das Kostüm und die abweichende Färbung und Behandlung, die etwa den Charakter eines gleichzeitigen J. Molenaer oder G. Lundens zeigen, das in der Inschrift angegebene Datum als sehr wahrscheinlich erscheinen. Uebrigens ist das Bild auch schon so lange im Besitze der Familie, dass der Gedanke an die Fälschung einer Inschrift auf dem Gemälde eines Brekelenkam und zumal in so raffinierter Weise beinahe ausgeschlossen erscheint.

Ein Gemälde von *Jan Steen* im Besitze des Herrn Dr. Hoepner (Uhrsaal No. 34) zeichnete sich, obgleich anscheinend schon der späteren Zeit des Künstlers angehörend, durch besonders lebensvolle Auffassung des Motivs aus. Ein jüngerer Leydener Maler, *Jacob Torenvliet*, war in dem „Satyr beim Bauer", ausgestellt von Herrn Präsidenten Stüve (Langer Saal No. 127), in einer von seinen gewöhnlichen geleckten kleinen Sittenbildern sehr vorteilhaft abweichenden Art vertreten. Für die lebendige und ansprechende Komposition, für die farbige, leichte und flotte Behandlung in einem klaren braunen Tone müssen dem Künstler Gemälde des gleichen Motivs von vlämischen Malern, insbesondere von J. Jordaens zum Vorbild gedient haben. Mutmasslich ist dies eines der frühesten Werke des Torenvliet.

J. Torenvliet.

Gerard Terborch hatte keines seiner Sittenbilder, wohl aber drei seiner erst seit neuerer Zeit wieder richtig gewürdigten Bildnisse in kleinem Format aufzuweisen. Eines derselben, ein hübscher junger Bursche in farbiger Tracht, im Besitz von Herrn Thiem (Uhrsaal No. 13), trägt auf der Rückseite, wohl von der Hand des Dargestellten oder ersten Besitzers, die Bezeichnung:

ÆT. 22. 1656.
G. TERBVRG.

Das als Gegenstück dieses Bildchens aufgestellte Bildniss eines Mannes mit vornehm reservierter Haltung (Uhrsaal No. 15), Eigentum des Herrn Präsidenten Stüve, zeigte einen Vorgänger Terborchs im Amte des Bürgermeisters von Deventer, einen Herrn van Roever, wie die Aufschrift auf seinem schönen Bildniss in ganzer Figur, gleichfalls von Terborch, in der Galerie Wesselhoeft zu Hamburg beweist. Ein ähnliches Bildniss in ganzer Figur von einem jungen Manne hatte Herr Gumprecht zur Ausstellung gegeben (Uhrsaal No. 35). Es trägt das beistehende gewöhnliche Monogramm des Meisters:



Während Terborch in solchen Porträts durch die grösste, aber auch gewählteste Einfachheit in Anordnung, Umgebung und Färbung trotz des geringen Umfangs, seine Gestalten so vornehm und gross erscheinen lässt, dass sie an Velasquez gemahnen, hat umgekehrt einer seiner Nachfolger im Sittenbild, *Caspar Netscher*, seine Bildnisse durch die Umgebung und Auffassung beinahe zu Sittenbildern gestaltet. Die Ausstellung zeigte drei charakteristische Gemälde dieser Art, im Besitze der Herren O. Pein, Landrat Ulrici und Georg Beer (Langsaal No. 63, 71, 93); letzteres, vom Jahre 1684, besonders anziehend.

Ein anderer, seltenerer Nachfolger Terborchs, *Jacob Ochterfeldt* war in einer sehr farbigen, dekorativ behandelten Studie zu einem Genrebilde charakteristisch vertreten (Langer Saal No. 86; im Besitz der Fürstin von Carolath-Beuthen).

Ein Gemälde des älteren *Frans van Mieris* mit mehreren ganzen Figuren, wie die „Dame mit ihrer Köchin" im Besitz der Frau von Mutius (Langer Saal No. 74),

würde, wenn die Zeichnung etwas sorgfältiger wäre, bei der kräftigen und leuchtenden Färbung und dem emailartigen Farbenauftrag zu den seltenen guten Werken des so hochgeschätzten Künstlers gehören. Ein Werk seines Sohnes *Willem Mieris*, „der Zeichenunterricht", im Besitz des Herrn E. Ph. Meyer (Langer Saal No. 19), ist eine auffallend gute Leistung dieses manierierten und ungeschickten Nachahmers seines Vaters.

Aus der Blütezeit der holländischen Landschaftsmalerei waren die drei Meister, welche hergebrachter Maßen an der Spitze derselben genannt zu werden pflegen, Jacob van Ruisdael, Allart van Everdingen und Meindert Hobbema, je durch ein Bild auf der Ausstellung vertreten; aber keiner dieser Künstler nach seiner vollen Bedeutung. Die grosse Dorfstrasse von *Jacob van Ruisdael* (Uhrsaal No. 22), im Besitz des Herrn Julius Meyer, gehört der früheren, oft so ausserordentlich wirkungsvollen und durch ihr feines Naturstudium ausgezeichneten Zeit des Künstlers an; aber sie ist etwas trocken in der Ausführung und in der Erfindung nicht von jenem eigenen poetischen Zauber, der Ruisdaels meisten Landschaften in einem Maße eigen ist, wie keinem anderen Landschaftsmaler seiner Zeit. *Everdingens* „Norwegische Berglandschaft" im Besitz des Herrn E. Ph. Meyer (Uhrsaal No. 29) zeigt ein anmutiges, charakteristisches Motiv des norwegischen Mittelgebirges. „Am Waldrande" von *M. Hobbema,* ächt bezeichnet und daher sehr mit Unrecht von den Besuchern der Ausstellung vielfach angezweifelt (Langsaal No. 73), stand nicht auf der Höhe der Bilder, welche die Galerie des Herrn von Carstanjen sonst der Ausstellung geliefert hatte. Jene einzig plastische Wirkung verbunden mit der Feinheit in der Wiedergabe des Sonnenlichtes und der Luftperspektive, welche Hobbema durch eine ihm ganz eigentümliche energische, grosse Behandlung erreicht, lässt dieses Bild fast ganz vermissen. Schon im Motiv nicht glücklich, ist die Wirkung der Baumgruppe, welche den Hauptteil des Bildes einnimmt, zu massig und undurchsichtig, sodass Hobbema hier nicht über ein besonders gutes Werk des C. Decker hinausgeht.

Hätten wir gewünscht, Herr von Carstanjen hätte nicht nur im Interesse des Publikums, welches durch ein solches Bild von Hobbema nur eine falsche Vorstellung des Künstlers gewinnen muss, sondern im eigenen Interesse statt dieses Gemäldes etwa seine „Stromschnellen" von J. v. Ruisdael oder den „Kanal in Mondschein" von A. Cuyp oder selbst die „italienische Berglandschaft" von J. Moucheron mit der reizvollen Staffage von A. van de Velde zur Ausstellung gegeben, so mussten wir dem Besitzer um so dankbarer sein für die Ausstellung von zwei anderen Landschaften, die auch auf jeder Winterexhibition in London als Perlen ihrer Art geglänzt hätten: die „Bewegte See" von *Willem van de Velde* (Uhrsaal No. 28) und *Jan van de Cappelle's* „Stille See im Watt" (Langsaal No. 87). Ist in dem ersteren Bilde, das gleich dem P. de Hooch unserer Galerie aus der gewählten Sammlung des Barons Schneider in Paris stammt, die Bewegung der Wellen mit dem Zauber von Licht und Luft, der auf der bewegten Fläche des Meeres ein so eigentümlich reizvolles, kaleidoskopisches Spiel von Farben und Reflexen, von Licht und Schatten hervorruft, mit einem Reichtum und einer Feinheit der Beobachtung und doch zugleich mit einer solchen malerischen Vollendung wiedergegeben, wie sie nur Willem van de Velde vereinigt hat: so ist ein selteneres, ausserordentlich wirkungsvolles Farbenschauspiel, welches die See am Strande bei spiegelglatter Fläche kurz vor Sonnenuntergang zuweilen darbietet, in van de Cappelle's Gemälde mit gleicher Treue und

gleichem Geschmack bei einer Entfaltung der reichsten und doch ganz harmonischen Farben zur Darstellung gebracht.

Ein anderer in deutschen Galerien seltener grosser Landschafter, *Jan Both,* war in der Akademie-Ausstellung ebenso vorzüglich vertreten, wie die oben genannten Meister. Die „Italienische Landschaft" im Besitze des Grafen Perponcher (Uhrsaal No. 40) zeigt ein einfaches Motiv aus Mittelitalien in dem goldigen Duft einer warmen Abendbeleuchtung mit all' den Feinheiten des Tons und dem liebevollen Eingehen in die Details, welche der holländische Künstler nach dem Süden mitbrachte.

Seinen jüngeren Nachfolger *Adam Pynacker* kann man auch nicht vorteilhafter kennen lernen, als in den beiden Bildern der Ausstellung, in der früheren noch unmittelbar an Both sich anlehnenden „Italienischen Landschaft" des Herrn R. Stüve (Langer Saal No. 15) und in der von Herrn O. Pein ausgestellten „Italienischen Flussmündung bei Abendstimmung" (Langer Saal No. 147), worin namentlich die reiche Staffage an einem Ausladeplatz von einer an A. van de Velde erinnernden Feinheit ist.

Einen seltenen, in neuerer Zeit erst wieder gewürdigten und mehrfach besprochenen holländischen Landschafter, den älteren *Jan van der Meer van Haarlem,* zeigte die Ausstellung namentlich in seiner gewöhnlicheren, mit Recht am meisten geschätzten Richtung, in seinen Fernsichten. Von den Dünen bei Haarlem aus genommen, beweisen sie den feinen landschaftlichen Sinn des Künstlers in einer eigentümlich ausgeprägten und reizvollen Entwickelung des holländischen Sinnes für perspektivische Wirkung in Verkürzung und Verschiebung der einfachen landschaftlichen Linien sowohl als in der Abtönung durch die Luftperspektive, die in der Nähe des Meeres doppelt stark sich geltend macht. Zwei Bilder dieser Art aus der früheren Zeit, in einem klaren, braunen Gesammtton, waren von Herrn W. Gumprecht ausgestellt (Langer Saal No. 69 und 70), ein drittes von Herrn O. Pein (Langer Saal No. 64); letzteres, bereits von mehr ausgesprochener Lokalfärbung, hat seit Kurzem seinen ehrenvollen Platz in der Dresdener Galerie bekommen. Der „Weg am Waldsaum" im Besitz des Herrn Präsident Stüve (Langer Saal No. 22) ist von kräftig grüner Lokalfärbung, wirkungsvoller Beleuchtung und breiter Behandlung; aber es fehlt ihn der Reiz im Spiel von Licht und Luft, der jenen Gemälden der eben genannten Richtung eigen ist.

Ein Künstler, der in der Regel ähnliche Motive zeigt wie dieses Bild, *J. van Rombouts,* behandelt in dem „Strand von Scheveningen bei nahendem Unwetter" (Langer Saal

No. 135, Eigentum des Grafen Blankensee-Firks) einen Vorwurf, den wir sonst von einem älteren gleichnamigen und sehr mit Unrecht neuerdings mit ihm zusammengeworfenen Landschaftsmaler, dem Haarlemer Salomon van Rombouts, mutmasslich dem älteren Bruder und Lehrer des seiner Biographie nach ganz unbekannten J. van Rombouts, ähnlich behandelt sehen.

Rombout

Jene Richtung der holländischen Landschaftsmalerei, welche in die landschaftlichen Motive der Heimat oder Italiens die mannigfache Staffage der Zeit einführt und bald in novellistischem, bald arkadischem Sinne ausbildet und häufig so sehr vorwalten lässt, dass die Landschaft nur als Hintergrund erscheint, hatte einige ihrer hervorragendsten Meister auf der Ausstellung aufzuweisen. Von *Philips Wouwerman* zeigt das „Kreuz am Wege" im Besitz des Herrn W. Gumprecht (Langer Saal No. 77) ein ansprechendes farbiges Bildchen der früheren Zeit, der „Halt am Hause" (Uhrsaal No. 24) aus der Galerie des Herrn von Carstanjen ein hervorragendes Werk aus der Blütezeit des Künstlers, von feinstem silbergrauem Ton, klar in den Schatten, leicht und geistvoll behandelt und von reizvollem novellistischen Motiv. „Der Halt" von Philips' jüngerem Bruder und Schüler *Pieter Wouwerman*, aus Kaiserlichem Besitz (Langer Saal No. 17), zeigt diesen sonst ziemlich untergeordneten Nachfolger seines Bruders in besonders vorteilhafter, eigenartiger Weise.

P.W.

Ein ächtes Gemälde von *Paulus Potter* haben nur wenige Privatsammlungen auf dem Kontinente aufzuweisen. Von den beiden ächten Bildern des Meisters, in Berliner Privatgalerieen hatte Herr von Carstanjen seine grosse „Sauhatz" wegen ihres Umfanges nicht zur Ausstellung gegeben. Wie dieses Bild zu den seltenen Werken gehört, welche beweisen, wo die Schranken für das Talent des grossen Künstlers gesetzt waren, lassen auch die vom Freiherrn von Mecklenburg ausgestellten „Pferde unter einem Schuppen" (Langer Saal No. 94) den Künstler nicht in seiner vollen Bedeutung erkennen. Potter hat sich hier weniger bemüht, gewissermassen die Individualität jedes einzelnen Tieres bis in die kleinsten Details zum Ausdruck zu bringen, wie er sonst thut; sondern er hat ein wesentlich malerisches Beleuchtungsmotiv in halb skizzenhafter Weise wiedergegeben, so dass er in diesem Bilde fast an Isack van Ostade erinnert.

Dem unter der Sonne Italiens ganz eigenartig ausgebildeten berühmten Nachfolger Potters, *Karel du Jardin*, hatten wir vermutungsweise im Katalog das Köpfchen eines jungen Zechers zugeschrieben (Langer Saal No. 83), welches in der Sammlung des Besitzers, Herzog von Sagan, sonderbarer Weise dem Murillo zugeschrieben war. Auf Kupfer gemalt, was an sich schon (wenn auch nicht mit Notwendigkeit) für den niederländischen Ursprung spricht, zeigt es im flüssigen Farbenauftrag, in der leuchtenden Färbung, der reizvollen Behandlung meines Erachtens die charakteristischen Eigentümlichkeiten eines im Süden ausgebildeten Holländers, insbesondere aber grosse Ver-

wandschaft mit den seltenen kleinen Bildnissen, welche wir von du Jardin besitzen. Der Leser möge selbst nach der beigegebenen Radierung ein Urteil fällen.

Ein „Tierstück" von *Mommers* (Langer Saal No. 126) und *D. van den Bergens* reizvolle, duftige kleine „Landschaft mit Kühen" (Langer Saal No. 143) mussten Berghem und A. van de Velde ersetzen, welche auf der Ausstellung nicht vertreten waren. Das letztgenannte Bild im Besitz des Herrn G. Reimer ist den beiden ähnlichen Bildchen unserer Galerie ganz verwandt, welche sich gleichfalls früher in der alten Reimerschen Sammlung befanden.

D V Bergen

Die Darstellung des Federviehs war durch zwei Gemälde des *M. de Hondecoeter* gut vertreten: ein farbenkräftiges Bild mit verschiedenen Hühnern im Besitz des Herrn A. Thiem (Uhrsaal No. 21) und die lebendig aufgefassten und trefflich komponierten „kämpfenden Hähne" aus Kaiserlichem Besitz (Uhrsaal No. 38). In den selteneren Gemälden, in denen Hondecoeter uns totes Federvieh vorführt, zeigt er sich als ebenso geschickter Stilllebenmaler.

Das Verständniss der Berliner Sammler für die dekorative Wirkung des Stilllebens bot uns für die Ausstellung, wie aus der vlämischen Schule, so auch von holländischen Künstlern dieser Richtung eine reiche Auswahl, aus welcher nur eine verhältnissmässig kleine Zahl besonders ausgezeichneter oder seltener Stücke für die beschränkten Räume der Ausstellung gewählt werden konnten. Die eminent malerische Auffassung in der holländischen Kunst des siebenzehnten Jahrhunderts macht es begreiflich, dass sich ihr auch der malerische Reiz der unbelebten Natur in Stoff, Farbe und Form im vollsten Mafse erschloss, und dass sie dieselbe daher in der mannigfaltigsten Weise zum Vorwurf für ihre Werke machte. Die Beute des Jägers, die Ernte von Feld und Garten, der Frühstückstisch des Amsterdamer Kaufherrn wie des holländischen Bauern, das glänzende Geschirr der Köchin, der bunte Schmuck des Blumengartens: Alles das hat der Pinsel von einer sehr grossen Zahl holländischer Maler mit dem grössten Geschmack und der höchsten malerischen Vollendung zu reizvollen, und stets wechselnden Motiven zu gestalten gewusst; und ihnen schliesst sich, ähnlich wie noch heute, eine noch grössere Schaar von Dilettanten oder empfindungslosen Dekorationsmalern an, die das anscheinend leichte und beliebte Gebiet auszubeuten bestrebt waren. Aber gerade der Vergleich dieser Dutzendwerke, die beinahe jede kleine Auction in Holland oder Deutschland aufzuweisen hat, mit den Werken der grossen Meister im Stillleben zeigt, bis zu welchem Grade die holländische Malerei die Natur studierte, und wie sie es verstand, ihre malerischen Reize zu entdecken und durch geschmackvolle Anordnung und Helldunkel selbst aus dem unbedeutendsten Gegenstand ein vollendetes Kunstwerk zu schaffen.

Von *Jan Weenix*, dem Meister in der Darstellung toten Federviehs, waren aus Kaiserlichem Besitz die sehr vollendete Studie eines Hasen und ein grosses Stillleben im Vordergrunde eines Parks, dessen Mittelpunkt ein toter Pfau bildet, zur Ausstellung gewählt (Langer Saal No. 21 und Uhrsaal No. 37); letzteres in seiner Farbenpracht leider durch Nachdunkeln beeinträchtigt. Von einem Vorgänger des Weenix, dem *Guillam van Aelst*, der in seinem toten Federvieh sowohl als in seinen Frühstücken leicht zu kalt im Ton und etwas geleckt erscheint, waren „die beiden toten

Hähne" im Besitz des Herrn James Simon (Langer Saal No. 18) ein Meisterwerk, wie ich wenige von diesem Künstler gesehen habe.[1])

Cornelis Lelienbergh, dessen „Blumenbouquets" oder „Grünkram" leicht etwas nüchtern und einfarbig sind, hat in dem kleinen Stillleben der Frau von Mutius (Langer Saal No. 28), aus dem Jahre 1660, ein malerisches Meisterstück geleistet, das in Feinheit der Luftwirkung, Leuchtkraft und Email der Farbe an Karel Fabritius und Jan Vermeer erinnert. Ein ähnliches Motiv von *H. de Fromantiou*, der — worauf in der Einleitung bereits hingewiesen wurde — als Maler wie als Kunsthändler im Dienste des Grossen Kurfürsten beschäftigt war, zeigt schon den Einfluss des J. D. de Heem und seiner Schule. Hoffentlich werden sich später noch andere Zeugnisse seiner Thätigkeit in dem Bestande der Kaiserlichen Schlösser auffinden lassen. Ausser dem genannten Bilde weiss ich nur noch zwei Blumenstücke seiner Hand zu nennen, die sich käuflich hier im Kunsthandel befanden.

Wenn ich eben von einer Schule des *Jan Davidsz de Heem* sprach, so begreife ich darunter nicht nur die Schaar der uns ausdrücklich als Schüler benannten Künstler holländischer wie vlämischer Nationalität: durch die lange Dauer seines Lebens und seines wechselnden Aufenthaltes in Holland und in den spanischen Niederlanden war J. de Heem im Stande, weit über sein Atelier hinaus auf die Ausbildung der Stilllebenmalerei hier wie dort einen nachhaltigen Einfluss auszuüben. Eben jene Umstände, dass sein Leben fast die ganze Dauer der Entwickelung der holländischen Malerei umfasst, wie dass er abwechselnd in Holland und in Antwerpen lebte, bieten für das Verständniss des Künstlers, seiner Entwickelung und seines Einflusses zahlreiche interessante Anhaltspunkte. Dieselben sind bisher nur teilweise und flüchtig berührt worden; die neuere Kunstliteratur hat sich zumeist damit begnügt, die durch

[1]) Da G. van Aelst im Jahre 1679 in Amsterdam starb, muss das Datum in der oben im Facsimile wiedergegebenen Inschrift wohl 1651 und nicht 1681 gelesen werden, wie es der Katalog that.

Katalogsfabrikanten entstandene Verwirrung in der ziemlich zahlreichen Künstlerfamilie der de Heem, von der uns drei Generationen bekannt sind, zu lösen. Auf die frühere Zeit des J. D. de Heem habe ich kürzlich in meinen „Studien" hingewiesen und kann in dieser Beziehung nachtragen, dass jener Epoche, in welcher der Künstler kleine, ganz in Ton und malerischer Behandlung aufgehende Darstellungen der „Vanitas" nach Art der Hals'schen Schule zu malen pflegte, noch eine frühere Entwickelungsphase vorausgeht. Nach einem Fruchtstück in der Galerie des Herrn Dr. Schubart in Dresden — bezeichnet und datiert 1620 — schliesst sich der Künstler noch einem B. van der Ast und ähnlichen Stilllebenmalern der ersten Zeit selbständiger holländischer Kunst aufs engste an: sowohl in anspruchslosester, beinahe einförmiger Anordnung und eintöniger Färbung wie in der Ausführung mit durchscheinendem braunen Asphaltgrunde und wirkungsloser Beleuchtung. Wahrlich, nach diesem Bilde sollte man kaum ahnen, dass in dem Künstler desselben der grösste Meister des Stilllebens schlummerte. Auf jene anderen Fragen: wie weit ist der Künstler durch seinen Aufenthalt in Antwerpen beeinflusst worden, und welchen Einfluss hat er dort auf die Kunst ausgeübt, vermag ich hier nur kurz andeutend zu antworten. J. D. de Heem siedelte im Jahre 1635 nach Antwerpen über, also — da er spätestens (nach alter, sehr wahrscheinlicher Angabe) 1600 geboren ist, im Mannesalter und zwar, wie wir sahen, nach einer mannigfaltigen, bereits künstlerisch zum Teil recht bedeutsamen Entwickelung. Wir werden ihn daher gewiss mit Recht unter den holländischen Künstlern aufzählen dürfen. Andererseits macht es der Umstand, dass J. de Heem weitaus die längste Zeit seiner Thätigkeit in Antwerpen verbrachte, dass bis auf eine kleine Zahl von Bildern fast alle seine Gemälde dort gemalt wurden, begreiflich, dass er hier nicht unwesentliche Einflüsse von Seiten der vlämischen Künstler, namentlich von Antwerpens geschätztestem Blumenmaler, dem Jesuiten Daniel Seghers, erfuhr. In der That lässt sich dies in seinen Gemälden verfolgen: die Art der Anordnung seiner Blumen und Früchte sowohl wie ihrer Farben gehen zum guten Teil auf das Vorbild von Seghers zurück; und dies hat dazu beigetragen, im Verein mit seinen ächt holländischen Eigenschaften, dem einheitlichen Ton der Färbung und dem Helldunkel, den grössten Meister seiner Richtung in ihm auszubilden. Die Art wie sich diese Eigentümlichkeiten verbinden und ergänzen, berechtigt uns — glaube ich — J. Dz. de Heem nach wie vor als holländischen Meister, wenn auch unter vlämischem Einfluss, zu bezeichnen.

Mit grösserem Rechte könnte man seine Söhne Cornelis de Heem und David de Heem als rein vlämische Maler in Anspruch nehmen; denn sie kamen als Kinder mit ihrem Vater nach Antwerpen, lebten und starben daselbst. Allein beide sind so ausschliesslich Schüler und Nachahmer ihres Vaters, dass sich der vlämische Charakter bei ihnen nicht mehr geltend macht als in den Gemälden des Jan Davidsz de Heem.

Die Akademie-Ausstellung bot zwei ächte kleinere Gemälde des *Jan D. de Heem*, den „Nachtisch" im Besitz des Herrn H. Fraenkel (Langer Saal No. 92) und den „Fruchtkranz" des Herrn W. Itzinger (ebenda No. 148); namentlich letzterer im Geschmack und Delikatesse der Anordnung, Feinheit der Färbung und des Helldunkels ein sehr reizvolles Werk aus der mittleren, besten Zeit des Künstlers.

Ein gutes Bild des *Cornelis de Heem*, das „Frühstück" (Langer Saal No. 80), hatte Herr Professor L. Sussmann ausgestellt, der auch der Besitzer des kühl gestimmten zarten „Stilllebens" von *Pieter de Ring* war (Langer Saal No. 28).

Wie dieser seltene Künstler in dem genannten Bilde, dessen Bezeichnung auf der Rückseite wir hier wiedergeben, so hat sich auch ein anderer seltener Still-

P. D. Ring f

Anno 1660

lebenmaler, *Jacob Walscappelle*, in einem sehr reizvollen duftigen Bildchen der Ausstellung (Langer Saal No. 76, Eigentum des Herrn N. L. Lepke) in den Werken des J. D. de Heem sein Vorbild genommen.

Eine Richtung des holländischen Stilllebens, die — wie auch J. D. de Heem — in ihren Anfängen noch vollständig der ersten Epoche der holländischen Malerei angehört, aber auch in ihrer späteren Entwickelung den Charakter dieser ersten Periode selten ganz verläugnet, erfreut sich bei den Künstlern Berlins ganz besonderer Beliebtheit, selbst gegenüber einem Meister wie J. de Heem und seinen Nachfolgern. Es ist die Richtung, welcher A. van Beyeren, J. van Streek, Pieter Claasz und z. T. auch W. Kalf angehören. Diese Künstler erstreben nicht die höchste Vollendung in der Durchbildung des Details oder in der feinen Zusammenstellung der Lokalfarben, sondern geben nur eine malerische Andeutung derselben, lassen einen warmen hellen Ton, für welchen gewöhnlich der durchscheinende bräunliche Grund bestimmend ist, vorwalten und beschränken sich auch in der Komposition auf eine malerische Zusammenstellung einiger weniger Stücke, der Ingredienzien eines einfachen Frühstücks, verschiedenartiger Früchte oder einiger Fische. Von der grossen Zahl von Stillleben des *A. van Beyeren*,

J. v. Streek. f

welche der Berliner Privatbesitz aufweist, hatte sich die Ausstellungs-Kommission auf zwei grosse Hauptstücke seiner beiden beliebten Motive beschränkt: auf das energische, höchst wirkungsvolle „Fischstück" im Besitz des Herrn Professor Knaus (Langer Saal No. 8) und ein „Stillleben" mit den malerischen Resten eines Nach-

tisches (Langer Saal No. 113), welches der Besitzer Herr N. L. Lepke allerdings als *Juriaan van Streek* ausgestellt hatte, das sich aber neben einem ächt bezeichneten und als Pendant ausgestellten ähnlichen „Frühstück" dieses Malers aus der gleichen Sammlung (Langer Saal No. 110) in seiner Ueberlegenheit durch Breite der Behandlung, Kraft der Färbung und Geschmack in der Anordnung vorteilhaft auszeichnete.

Von *Willem Kalf* hatte Herr Professor Knaus ein charakteristisches, den oben genannten Meistern noch verwandtes Werk seiner früheren Zeit, das „Austernfrühstück" (Langer Saal No. 120) ausgestellt, ein bescheidenes Bildchen, das den glänzenden Beweis liefert, mit welchem anspruchslosen Motiv und mit wie wenig Farben durch Feinheit des Tons und breite geistvolle Behandlung ein malerisches Meisterwerk geschaffen werden kann. Wie sehr sich der Künstler unter dem Einfluss Rembrandts verändert und seine Meisterschaft gerade in der Feinheit und Kraft der Lokalfarben bei glühender Beleuchtung darthut, zeigte auf der Ausstellung ein freilich flüchtiges und dekoratives Stück seiner späteren Zeit, welches aus Kaiserlichem Besitz ausgestellt war (Langer Saal No. 59).

W. BODE.

DIE FRANZÖSISCHE SCHULE DES XVIII. JAHRHUNDERTS.

I. ANTOINE WATTEAU.

Schon dem flüchtigen Besucher der Ausstellung drängte es sich auf, dass ihr Schwerpunkt in der Vorführung einer Kollektion von Gemälden der französischen Schule des XVIII. Jahrhunderts lag, wie man sie so zahlreich in Deutschland noch nicht beisammen gesehen hatte. War doch Watteau mit neun, Lancret mit zwölf, Pater gar mit fünf und zwanzig Stücken vertreten, denen sich Chardin und Detroy mit je dreien, Boucher, Rigaud, Latour mit je einem anschlossen. Die vortreffliche photographische Publikation der Ausstellung durch Ad. Braun in Dornach hat seitdem vieles der hier zum ersten Male vor die Oeffentlichkeit tretenden Schätze über Berlin hinaus in der Kunstwelt bekannt gemacht. Man hat so erfahren, dass wer sich ernstlich mit den Malern der „Fêtes galantes" beschäftigt, in den Schlössern von Berlin und Potsdam ein vorzügliches Material für deren Studium findet.

In der Einleitung ist bereits hervorgehoben worden, dass die Auswahl aus diesem Vorrat keine systematische sein konnte. Da mir aber seitdem Gelegenheit geworden, den gesammten Allerhöchsten Besitz an derartigen Bildern eingehend zu untersuchen, scheint es rätlich, auch die nicht ausgestellten Gemälde der gleichen Gattung in den Kreis dieser Studie mit einzubeziehen, um so einmal öffentlich endgültige Rechenschaft zu geben von dem, was unsere Königlichen Schlösser an Arbeiten dieser Schule enthalten.

Bekanntlich bringt der heutige Pariser Kunstmarkt Watteau wieder ein besonderes Interesse entgegen; dennoch ist die Rekonstruktion seines künstlerischen Entwicklungsganges von der Kunstgeschichte noch nicht einmal versucht worden, da die festen Anhaltspunkte dafür bisher nicht zu gewinnen waren. Keins seiner Bilder und nur sehr wenige Zeichnungen tragen seinen Namen, keine seiner Arbeiten ist datiert. Zudem sind seine frühesten Werke heute so gut wie vergessen. Auch hat Caylus im Nekrolog Watteau's, welchen er in der Akademie hielt und den neuerdings Goncourt wieder aufgefunden und gedruckt hat, das Interesse an der chronologischen Gruppierung seiner Bilder dadurch abgeschwächt, dass er versichert, Watteau's erste Arbeiten hätten bereits auf der vollen Höhe seiner Kunst gestanden, seien von keiner späteren Leistung übertroffen worden. Mehr Dilettant als Historiker nimmt es Caylus hier wie in so vielen anderen Stellen seiner Rede mit der Wahrheit nicht genau, denn Watteau's Jugendbilder weichen von den Arbeiten des reiferen Alters nicht minder erheblich ab wie die aller der Maler, denen es mit ihrer Kunst ernst ist. Leider lässt auch der „Catalogue raisonné" von Goncourt die Frage nach der Entstehungs*zeit* der einzelnen Werke ausser Acht und beschäftigt sich in der Hauptsache nur mit dem nach Watteau gestochenen Oeuvre. In diesem fehlt aber die Beschreibung der Stiche, welche für die Kollationierung mit den Gemälden von Wichtigkeit wäre.

Während das heutige Geschlecht in der Betrachtung einer Künstlerlaufbahn mit Vorliebe die Anfänge derselben aufsucht, sich für die Frage nach der Herkunft des Meisters aus den älteren Schulen, nach seinem allmäligen Ausreifen interessiert, ging das vorige Jahrhundert gerade an diesen Punkten teilnahmloser vorüber. So fehlen auch für Watteau die Nachrichten über seine Anfänge, sein Werden; und auch im weiteren Verlauf seines Lebens sind nur wenige Daten erhalten, die Zeitbestimmungen für seine Bilder ergeben. Die beiden *ersten* Kompositionen sollen um 1709 entstanden sein: „Soldaten auf dem Marsche" und eine „Truppenrast"; wir werden aber sogleich sehen, dass diese Angabe nicht exakt ist. Die nächste bestimmte Zeitangabe haben wir dann erst vom Sommer 1717. Am 28. August jenes Jahres stellte Watteau zum Zwecke seiner Aufnahme als Mitglied der Akademie dieser das „Embarquement pour l'isle de Cythère" vor, jenes farbenglühende skizzenhafte Gemälde, welches heute im Besitze des Louvre ist. Ihm werden in den nächst folgenden Jahren die übrigen Varianten desselben Thema's gefolgt sein: das Original für den bekannten Stich von Tardieu, welches die Ausstellung brachte, ferner die „Isle de Cythère" gestochen von Larmessin, und „Pélerins allant à Cythère" gestochen von Mercier, beide heut nicht nachweisbar. 1720 ging Watteau nach England, um für sein sich verschlimmerndes Brustleiden den Leibarzt des Königs, Dr. Mead, zu konsultieren. In dieser Zeit entstand, der Tradition nach, das Bild „Qu'ai-je fait assassins maudits", welches Caylus und Joullain gestochen haben, so wie die Skizze dazu in Petersburg und die zu ihm gehörenden Studien G. 708, J. 326; G. 709, J. 327; G. 710, J. 328; G. 419, J. 64; G. 379, J. 29. Unmittelbar nach seiner Rückkehr im Februar 1721 malte Watteau das Porträt der damals in Paris weilenden Rosalba Carriera. Auch dies Gemälde wie die meisten der oben genannten ist heute noch verschollen; die Radierung danach von J. M. Liotard aber bietet doch einige Anhaltspunkte für die Charakteristik des damaligen Stiles unseres Künstlers. In dieselbe Zeit fällt endlich seine letztere grössere Arbeit, das Firmenschild für Gersaint, welches sich auf der Ausstellung befand.

Dies sind die wenigen biographischen Anhaltspunkte, von denen eine Sichtung des Malerwerkes Watteau's auszugehen hat.

Für Watteau's *Biographie* ist die Notiz, welche der Kunsthändler Gersaint in seinem raisonnierenden Katalog der Auktion Quentin de Lorangère vom Jahre 1744 giebt, die ausführlichste Quelle; und die nahen persönlichen Beziehungen zwischen beiden Männern gaben Gersaints Bericht für alle späteren Schriftsteller unbedingte Autorität. Da nun jener Katalog heute in Deutschland überhaupt nicht vorhanden und selbst in Frankreich längst aus dem Handel verschwunden ist, erscheint es ratsam, als Ausgangspunkt für die folgende Untersuchung hier zunächst die ganze Stelle nach dem Exemplar der Bibliothèque nationale im Abdruck folgen zu lassen:

Abregé de la Vie d'Antoine Watteau.

Watteau naquit à Valenciennes en 1684. il étoit fils d'un Maitre Couvreur et Charpentier de cette Ville. Le goût qu'il eut pour l'Art de la Peinture ſe declara dès ſa plus tendre jeuneſſe; il profitoit dans ce tems de ſes momens de liberté pour aller deſſiner ſur la place les différentes ſcênes comiques que donnent ordinairement au Public les Marchands d'orviétan et les Charlatans qui courent le Pays. Voila peut-être ce qui occaſionna le goût qu'il a eu long-tems pour les ſujets plaiſans et comiques, malgré le caractere triſte qui dominoit chez lui: ſon pere connut cependant l'inclination marquée qu'il avoit pour le Dessin; et il le mit quelque tems pour le perfectionner chez un Maître de Valenciennes aſſez mauvais, mais il n'y reſta pas long-tems. Le pere, homme naturellement dur, et outre cela mal-aiſé dans ſa fortune, ſe laſſa bien-tôt de la petite dépenſe que cela lui occaſionnoit; il témoigna à ſon fils qu'il n'avoit qu'a prendre par la ſuite ſon parti, ne ſe trouvant pas en état de pouvoir fournir à ces frais. Watteau, fatigué déja d'une domination qui ne convenoit point à ſon génie libre et volontaire, et outre cela animé du deſir de s'avancer dans cet Art, dont il commençoit déja à reſſentir les premiers élémens, quitta la maiſon paternelle ſans argent et ſans hardes, dans le deſſein de ſe refugier à Paris chez quelque Peintre pour pouvoir y faire quelque progrés.

Le hazard le fit tomber chez un nommé Métayer, Peintre médiocre, qu'il quitta bien-tôt faute d'ouvrage, pour entrer chez un autre inférieur encore à ce premier, et qui n'étoit occupé qu'a des Tableaux communs pour les Marchands en gros.

On débitoit dans ce tems-la beaucoup de petits Portraits et de ſujets de dévotion aux Marchands de Province qui les achetoient à la douzaine ou à la groſſe. Le Peintre chez lequel il venoit d'entrer, étoit le plus achalandé pour cette ſorte de Peinture dont il faiſoit un débit conſidérable; il avoit quelquefois une douzaine de miſérables Eleves qu'il occupoit comme des Manoeuvres; le ſeul mérite qu'il exigeoit de ſes Compagnons, étoit la prompte exécution: chacun y avoit ſon emploi. Les uns faiſoient les Ciels: les autres faiſoient les têtes; ceux-ci les draperies; ceux-la poſoient les blancs: enfin le Tableau ſe trouvoit fini quand il pouvoit parvenir entre les mains du dernier.

Watteau ne fut alors occupé qu'à ces ouvrages médiocres; il fut cependant diſtingué des autres parce qu'il ſe trouva propre à tout, et en même-tems d'expédition: il répétoit ſouvent les mêmes ſujets; il avoit ſur-tout le talent de rendre ſi bien ſon

Saint Nicolas, qui eſt un Saint que l'on demandoit ſouvent, qu'on le réſervoit particuliérement pour lui; *je ſçavois* (me dit-il un jour) *mon Saint Nicolas par cœur,* et je me paſſois d'original.

Il s'ennuyoit de ce travail deſagréable et infructueux, mais il falloit vivre. Quoiqu'occupé toute la ſemaine, il ne recevoit que trois liv. le Samedi; et par une eſpece de charité on lui donnoit de la ſoupe tous les jours. Voilà la vie dure qu'il mena pendant quelque tems. Quoiqu'il ne fut occupé qu'à ces miſérables ouvrages, le déſir de s'avancer, et l'amour du travail lui faiſoient mettre à profit les momens de liberté qu'il avoit, tant les ſoirs que les jours de Fêtes, et qu'il employoit à deſſiner d'après nature tout ce qui lui tomboit ſous la main: cest ce qui lui a acquis cette grande facilité qu'il a toujours eue pour le Deſſein, et qui eſt la partie dans laquelle il a le plus excellé.

Watteau ſe laſſa cependant de pareilles occupations, qu'il ſentoit à merveille être au-deſſous de ſes forces; il chercha à ſortir d'une ſi pauvre Ecole, et ſe préſenta chez Gillot qui le reçut d'abord avec plaiſir, et qui avoit remarqué en lui beaucoup d'intelligence et de facilité; il n'a guéres puiſé chez ce Maître qu'un certain goût pour le groteſque et le comique, et auſſi pour les ſujets modernes, dans lesquels il a donné par la ſuite; il faut cependant avouer qu'il ſe debrouilla totalement chez lui, et qu'il commença alors à donner des marques plus ſures d'un talent qu'il devoit pouſſer loin. Jamais caracteres et humeurs n'eurent plus de reſſemblance; mais comme ils avoient les mêmes defauts, jamais auſſi il ne s'en trouva de plus incompatibles: ils ne purent vivre long-tems enſemble avec intelligence; aucune faute ne ſe paſſoit ni d'un côté ni de l'autre, et ils furent enfin obligés de ſe ſéparer tous les deux d'une maniere aſſez déſobligeante des deux parts; quelques-uns même veulent que ce fut une jalouſie mal entendue que Gillot prit contre ſon Diſciple, qui occaſionna cette ſéparation; mais ce qui eſt vrai, c'eſt qu'ils ſe quitterent au moins avec autant de ſatiſfaction qu'ils s'étoient auparavent unis.

Watteau entra enſuite chez M. Audran du Luxembourg qui ſe trouvoit fort occupé à des Camayeux[1]) et à des Arabeſques dans leſquels on donnoit beaucoup en ce tems-la, et que l'on plaçoit tant dans les plafonds que ſur la boiſerie des grands Cabinets. Il ſe procura chez lui une vie plus douce, et M. Audran qui trouvoit ſon compte dans la facilité et l'exécution prompte du pinceau de notre jeune Peintre, lui rendit la vie plus aiſée à proportion du bénéfice que ſes ouvrages lui occaſionnoient. Ce ſut chez lui qu'il prit du goût pour les ornemens dont nous avons pluſieurs échantillons dans les morceaux de ce genre que l'on a gravés d'après lui. Watteau cependant qui ne vouloit pas en demeurer la, ni paſſer ſa vie à travailler pour autrui, et qui ſe ſentoit en état d'imaginer, hazarda un Tableau de génie qui repréſente un départ de Troupes, et qu'il fit à ſes tems perdus: il le montra au Sieur Audran pour lui en demander ſon avis. Ce Tableau eſt un des deux que M. Cochin le pere a gravés. Le Sieur Audran, habile homme, et en état de juger d'une belle choſe, fut effrayé du mérite qu'il reconnut dans ce Tableau; mais la crainte de perdre un ſujet qui lui étoit utile, et ſur lequel il ſe repoſoit aſſez ſouvent pour l'arrangement, et même pour la compoſition des morceaux qu'il avoit à exécuter, lui conſeilla légere-

---

[1]) On appelle Camayeux les Tableaux qui ne ſont peints que d'une ſeule couleur, et les Arabeſques ſont les peintures ou les ornemens dans leſquels il ne ſe trouve point de figures humaines.

ment de ne point paſſer ſon tems à ces ſortes de pieces libres et de fantaiſie, qui ne pourroient que lui faire perdre le goût dans lequel il donnoit. Watteau n'en fut point la dupe; le parti ferme qu'il avoit pris de ſortir, joint à un petit déſir de revoir Valenciennes, le déterminerent totalement. Le prétexte d'aller voir ſes parens lui ſervit de moyen honnête; mais comment faire? L'argent lui manquoit, et ſon Tableau devenoit ſon unique reſſource: il ignoroit comment il falloit s'y prendre pour s'en procurer le débit. Dans cette occaſion il eut recours à M. Spoude, actuellement vivant, Peintre à peu près des mêmes Cantons que lui, et ſon ami particulier: le hazard conduiſit M. Spoude chez le Sieur Sirois mon beau-pere à qui il montra ce Tableau, le prix étoit fixé à 60 livres, et le marché fut conclu ſur le champ. Watteau vint recevoir ſon argent; il partit gayement pour Valenciennes comme cet ancien ſage de la Grece; c'étoit la toute sa fortune, et ſurement il ne s'étoit jamais vû si riche. Ce marché fut l'origine de la liaiſon que feu mon beaupere a toujours eue avec lui juſqu'a ſa mort; et il fut ſi ſatisfait de ce Tableau, qu'il le pria inſtamment de lui en faire le pendant qu'il lui envoya effectivement de Valenciennes: c'eſt le ſecond morceau que le Sieur Cochin a gravé; il repréſente une alte d'Armée; le tout en étoit d'après nature: il en demanda 200 liv. qui lui furent données. Ces deux Tableaux ont toujours paſſé pour deux des plus belles choſes qui ſoient ſorties de ſa main.

Le caractere inconſtant de Watteau, joint au peu d'émulation qu'il trouvoit à Valenciennes, ou il n'avoit rien devant les yeux qui fut capable de l'animer et de l'inſtruire, le déterminerent à revenir à Paris: ſa réputation commencoit à s'y établir; les deux Tableaux que mon beau-pere poſſedoit furent vus de pluſieurs Curieux qui déſirerent en acquérir et en peu de tems ſon mérite éclata, et fut connu de tous les Connoiſſeurs.

L'occaſion favorable qu'il eut enſuite d'entrer chez M. Crozat, lui convint d'autant mieux, qu'il ſçavoit les grands tréſors en Deſſeins que poſſédoit ce Curieux; il en profita avec avidité, et il ne connoiſſoit d'autres plaiſirs que celui d'examiner continuellement, et même de copier tous les morceaux des plus grands Maîtres, ce qui n' a pas peu contribué à lui donner ce grand goût que l'on remarque dans pluſieurs de ſes ouvrages.

L'amour de la liberté et de l'indépendance le fit ſortir de chez M. de Crozat; il voulut vivre à ſa fantaiſie, et même obscurement: il ſe retira chez mon beau-pere dans un petit logement, et defendit abſolument de découvrir ſa demeure à ceux qui la demanderoient.

La façon ſinguliere avec la quelle il fut reçu à l'Académie Royale de Peinture et Sculpture, eſt fort honorable; il eut quelque envie d'aller à Rome pour y étudier d'après les grands Maîtres, ſur tout d'après les Vénitiens, dont il aimoit beaucoup le coloris et la compoſition. Il n'étoit pas en état de faire, ſans ſecours, ce voyage; c'eſt pourquoi il voulut ſolliciter la penſion du Roi; et pour en venir à bout, il prit un jour la reſolution de faire porter à l'Académie les deux Tableaux qu'il avoit vendus à mon beau-pere, pour tâcher d'obtenir cette penſion. Il part ſans autre amis ni protection que ſes ouvrages, et les fait expoſer dans la ſalle par où paſſent ordinairement Meſſieurs de l'Académie de Peinture et de Sculpture, qui tous jettent les yeux deſſus, et en admirent le travail, ſans en connoître l'Auteur. M. de la Foſſe, célebre Peintre de ce tems-la, s'y arrêta même plus que les autres; et étonné de voir deux morceaux ſi bien peints, il entra dans la ſalle de l'Académie, et s'informa par qui ils avoient été faits.

Ces Tableaux avoit un coloris vigoureux, et un certain accord qui les faifoit croire de quelqu'ancien Maître; on lui répondit que c'étoit l'ouvrage d'un jeune homme qui venoit fupplier ces Meffieurs de vouloir bien intercéder pour lui, afin de lui faire obtenir la penfion du Roi pour aller étudier en Italie. M. de la Foffe furpris, donne ordre que l'on faffe entrer ce jeune homme. Watteau paroît; fa figure n'étoit point impofante: il explique modeftement le fujet de fa demarche, et prie avec inftance qu'on veuille bien lui accorder la grace qu'il demande, s'il a affez de bonheur pour en être cru digne. Mon ami, lui répond avec douceur M. de la Foffe, vous ignorez vos talens, et vous vous mefiez de vos forces; croyez moi, vous en fcavez plus que nous; nous vous trouvons capable d'honorer notre Académie; faites les démarches néceffaires, nous vous regardons comme un des nôtres. Il fe retira, fit fes vifites, et fut agréé aussitot.

Watteau ne fenfla point de fa nouvelle dignité et du nouveau luftre dont il venoit d'être décoré: il continua à vouloir vivre dans l'obfcurité; et loin de fe croire du mérite, il s'applica encore plus à l'étude, et devint encore plus mécontent de ce qu'il faifoit. J'ai été fouvent le temoin de fon impatience et du dégoût qu'il avoit pour fes propres ouvrages; quelquefois je l'ai vû effacer totalement des Tableaux achevés qui lui déplaifoient, croyant y appercevoir des défauts, malgré les prix honnêtes que je lui en offrois, et même je lui en arrachai un des mains, contre son gré, ce qui le mortifia beaucoup.

Depuis ce tems jusques au voyage qu'il fit en Angleterre en 1720. la légereté de fon caractere le fit changer très-fouvent de demeure, ne fe plaifant pas long-tems dans les endroits qu'il choififfoit par préférénce, et qu'il avoit défirés avec ardeur: il fut fort occupé pendant le féjour qu'il fit en Angleterre; fes ouvrages y étoient courus et bien payés: c'est là où il commença à prendre du goût pour l'argent dont il n'avoit fait jufques alors aucun cas, le méprifant même jufques à le laiffer avec indifférence, et trouvant toujours que fes ouvrages étoient payés beaucoup plus qu'ils ne valoient. Cette façon de penfer eft rare et peu remplie d'amour propre; elle n'en eft cependant pas moins vraie, et fon défintereffement étoit si grand, que plus d'une fois il s'est faché vivement contre moi pour lui avoir voulu donner un prix raisonnable de certaines chofes, que par générofité il refufoit.

Le mauvais air qui regne à Londres, à caufe de la vapeur du charbon de terre dont on fait ufage, et qui eft fort dangereux pour les *Poitrinaires*, obligea Watteau de revenir à Paris; mais il étoit déja attaqué fi vivement de la maladie qu'on nomme dans ce Pays-la Confomption, que depuis il n'a plus trainé qu'une vie languiffante, et qui infenfiblement l'a conduit au tombeau.

A fon retour à Paris, qui étoit en 1721. dans les premières années de mon établiffement, il vint chez moi me demander fi je voulois bien le recevoir, et lui permettre, *pour fe dégourdir les doigts*, ce font fes termes, fi je voulois bien, dis-je, lui permettre de peindre un plafond que je devois expofer en dehors; j'eus quelque répugnance à le fatisfaire, aimant beaucoup mieux l'occuper à quelque chofe de plus folide; mais voyant que cela lui feroit plaifir, j'y confentis. L'on fçait la reuffite qu'eut ce morceau; le tout étoit fait d'après nature; les attitudes en étoient fi vraies et fi aifées; l'ordonnance fi naturelle; les groupes fi bien entendus, qu'il attiroit les yeux des paffans; et même les plus habiles Peintres vinrent à plufieurs fois pour l'admirer: ce fut le travail de huit journées, encore n'y travailloit-il que les matins, fa fanté delicate, ou pour mieux dire, fa foibleffe, ne lui permettant pas de s'occuper

plus long-tems. C'eſt le ſeul ouvrage qui ait un peu aiguiſé ſon amour propre; il ne fit point de difficulté de me l'avouer. M. de Julienne le poſſéde actuellement dans ſon cabinet, et il a été gravé par ſes ſoins.

La langueur dans laquelle il vivoit alors, occaſionnée par un tempérament délicat et uſé, lui firent appréhender, au bout de ſix mois, de m'incommoder, s'il reſtoit plus long-tems chez moi; il me le témoigna, et me pria en même tems de lui chercher un logement convenable: j'aurois reſiſté inutilement; il étoit volontaire, et il ne fallut pas repliquer; je le ſatisfis donc, mais il ne jouit pas long-tems de cette nouvelle demeure; ſa maladie augmenta; ſon ennui redoubla; ſon inconstance ſe ranima; il crut qu'il seroit beaucoup mieux à la campagne; l'impatience s'en mêla, et enfin il ne devint tranquille que quand il apprit que M. le Febvre, alors Intendant des Menus, lui avoit accordé dans ſa maiſon de Nogent, au-deſſus de Vincennes, une retraite, à la ſollicitation de feu M. l'Abbé Haranger, Chanoine de Saint Germain de l'Auxerrois, ſon ami: je l'y conduiſis, et j'allois le voir et le conſoler tous les deux ou trois jours.

Le deſir de changer le tourmenta encore de nouveau: il crut pouvoir ſe tirer de cette maladie en prenant le parti de retourner dans ſon air natal; il me communiqua ſes idées, et pour en venir à bout, il me pria de faire faire un Inventaire du peu d'effets qu'il avoit, et d'en faire la vente, qui monta environ à 3000. liv. dont il me fit le gardien. C'étoit-la tout le fruit de ſes travaux, avec 6000. liv. que M. de Julienne lui avoit ſauvées du naufrage dans le tems qu' il partit pour l'Angleterre, et qui furent rendues à ſa famille après ſa mort, ainſi que les 3000. liv. que j'avois entre les mains.

Watteau eſpéroit de jour en jour gagner aſſez de force pour pouvoir entreprendre ce voyage où je devois l'accompagner; mais ſa défaillance augmentant de plus en plus, et la nature manquant chez lui tout-a-coup il mourut entre mes bras au dit Nogent, peu de tems après, le 18 juillet 1721. âgé de 37. ans. Il me donna, quelque tems avant ſa mort, des preuves d'amitié et de confiance, en me mettant au rang de ſes meilleurs amis, qui etoient M. de Julienne, feu M. l'abbé Haranger, Chanoine de S. Germain l'Auxerois; et feu M. Henin, et voulut que ſes Deſſeins, dont il me fit le dépoſitaire, fuſſent partagés également entre nous quatre; ce qui fut exécutés ſuivant ſes intentions.

Watteau étoit de moyenne taille, et d'une foible conſtitution: il avoit le caractere inquiet et changeant; il étoit entier dans ſes volontés; libertin d'eſprit, mais ſage de moeurs; impatient; timide; d'un abord froid et embarraſſé; diſcret et réſervé avec les inconnus; bon, mais difficile ami; miſantrope, même critique malin et mordant; toujours mécontent de lui-même et des autres, et pardonnant difficilement; il parloit peu, mais bien: il aimoit beaucoup la lecture; c'étoit l'unique amuſement qu'il ſe procuroit dans ſon loiſir; quoique ſans lettres, il décidoit aſſez ſainement d'un ouvrage d'eſprit. Voila, autant que j'ai pu l'étudier, ſon portrait au naturel; ſans doute que ſon application continuelle au travail, la délicateſſe de ſon tempérament et les douleurs vives dont ſa vie a été entre mêlée, lui rendoient l'humeur difficile, et influoient ſur les défauts de ſociété qui le dominoient.

A l'égard de ſes ouvrages, il auroit été à ſouhaiter que ſes premieres études euſſent été pour le genre hiſtorique, et qu'il eût vécu plus long-tems; il eſt à préſumer qu'il ſeroit devenu un des plus grands Peintres de la France; ſes Tableaux ſe reſſentent un peu de l'impatience et de l'inconſtance qui formoient ſon caractere: un objet qu'il

voyoit quelque tems devant lui l'ennuyoit; il ne cherchoit qu'a voltiger de ſujets en ſujets; ſouvent même il commencoit une ordonnance, et il en étoit deja las à la moitié de ſa perfection: pour ſe debarraſſé plus promptement d'un ouvrage commencé, et qu'il étoit obligé de finir, il mettoit beaucoup d'huile graſſe à ſon pinceau, afin d'étendre plus facilement ſa couleur: il faut avouer que quelques-uns de ſes Tableaux périſſent par-la de jour en jour; qu'ils ont totalement changés de couleur, ou qu'ils deviennent très-alés, ſans aucune reſſource; mais auſſi ceux qui ſe trouvent exempts de ce defaut, ſont admirables, et ſe ſoutiendront toujours dans les plus grands cabinets. Pour ſes Deſſins, quand ils ſont de ſon bon tems, c'eſt-a-dire, depuis qu'il eſt ſorti de chez M. de Crozat, rien n'eſt au-deſſus dans ce genre; la fineſſe, les graces, la légereté, la correction, la facilité, l'expreſſion; enfin on n'y déſire rien, et il paſſera toujours pour un des plus grands et un des meilleurs Deſſinateurs que la France ait donnés.

Schon die Haltung dieses ganzen Berichtes zeigt, dass wir es hier zum guten Teil mit der gelegentlichen Niederschrift von mündlichen Ueberlieferungen zu thun haben, die im Lauf der Jahre sich anekdotenhaft im Gedächtniss der überlebenden Freunde zugespitzt, dabei aber offenbar an Wahrhaftigkeit verloren haben. Die Bedeutung einer Quelle ersten Ranges gewinnen Gersaints Mitteilungen dagegen für die letzten Lebensjahre des Künstlers. Ihnen gegenüber erweisen sich die eingehenden Nachrichten, welche Arsène Houssaye über Details von Watteau's Leben gebracht, einfach als Fälschungen. Auch behält das von Gersaint entrollte Bild vom Charakter des Mannes und seiner Kunst für uns den vollen Wert des Berichtes eines wohlwollenden und bestinformierten Augenzeugen.

Dem gegenüber hat ein Landsmann Watteau's, Cellier, in einer vor sechszehn Jahren erschienenen ebenfalls in Deutschland und im Buchhandel heute unerreichbaren kleinen Schrift die pragmatische Jugendgeschichte des Künstlers zu rekonstruieren versucht, ohne dass die französischen Schriftsteller auf seine Forschungen bisher sonderlich Rücksicht genommen hätten. Sie wollten sich offenbar den novellenhaften Reiz der traditionellen Jugendgeschichte nicht rauben lassen. Durch Cellier erfahren wir, dass der Vater Watteau's ein geachteter und ziemlich wohlhabender Dachdeckermeister gewesen, dessen Mittel ihm durchaus erlaubten, seinem Sohne eine sorgfältige Erziehung zu geben. Die in Valenciennes im Anfang unseres Jahrhunderts fixierte Tradition berichtet denn auch, der junge Antoine sei als Lehrling zu dem Vorsteher der Lukasgilde seiner Vaterstadt, dem Maler Gérin, gekommen und habe bei diesem seine volle Lehrzeit durchgemacht. Es ist das in der That sehr viel wahrscheinlicher als die offenbar aus dem Stoffgebiet seiner Bilder abgeleitete Erzählung, dass Watteau bei einem Schmierer einigen Unterricht genossen, dann aber jede Gelegenheit benutzt habe, um auf den Kirchweihen und Jahrmärkten Seiltänzern und anderem fahrenden Volk nachzulaufen und nach ihnen zu zeichnen. — Gérin starb 1702, also um dieselbe Zeit, in der Watteau nach Paris ging. Es liegt daher nahe einen ursächlichen Zusammenhang zwischen beiden Ereignissen anzunehmen. Vielleicht ging Watteau in der That, wie Gersaint erzählt, ohne Wissen des Vaters nach Paris; jedenfalls aber hat die oft wiederholte Legende von seiner Uebersiedelung in der Gefolgschaft seines Lehrherrn, eines Dekorationsmalers aus Valenciennes, der an die Pariser Oper berufen worden sei, keine Berechtigung. Vielleicht ist, umgekehrt, ein derartiger

Pariser Maler vorübergehend nach Valenciennes gekommen und hat Watteau bewegt ihm zu folgen. Richtig dürfte nur sein, dass dieser in Paris zuerst als Gehülfe eines Dekorationsmalers der Oper gearbeitet und sich bald darauf aus irgend einem Grunde wieder von demselben getrennt hat, sowie, dass es ihm dann in der fremden Stadt so schlecht gegangen ist, dass er gezwungen war, in jene Bilderfabrik auf dem Pont neuf zu treten, aus der ihn der Eintritt in das Atelier Gillots wieder erlöste.

Wenn dieser Mann in neueren Schriften als der eigentliche Lehrer Watteau's bezeichnet wird, so ist das doch nur unter gewissen Einschränkungen zu verstehen. Watteau kam als fertiger Maler nach Paris; in Valenciennes war er durch Gérin in den Traditionen der vlämischen Schule gebildet; Rubens und Teniers sind die beiden Meister, aus denen seine eigene Kunst herausgewachsen. Wir werden noch im Einzelnen kennen lernen, wie eng seine ersten Arbeiten sich an den letzteren dieser beiden anschliessen. Wie schon sein Name, der eigentlich „Wattiou" lautet, es andeutet, ist er im Grunde überhaupt kein Franzose; und erst während seines Aufenthaltes in Paris vollzog sich die Umwandlung des jungen Vlamen zu jenem Künstler, den man heut so gern den „französischsten aller Franzosen" nennt. Diese Wandlung aber datiert von den Zeiten seines Aufenthaltes bei Gillot an.

Claude Gillots *Gemälde* freilich waren schon im vorigen Jahrhundert, als d'Argensville schrieb, vergessen; kein einziges ist auf uns gekommen. Nach dieser Richtung hin konnte Watteau also wohl kaum viel von ihm lernen. Dagegen erweist er sich in seinen ornamentalen Kompositionen (Panneaux) als ein ausgezeichneter Meister. Einen Sammelband derartiger Entwürfe von ihm besitzt die Ornamentstichsammlung des K. Kupferstichkabinets; eine Folge solcher Kompositionen hat auch Hucquier nach ihm radiert. Die Panneaux aber sowie alle Arbeiten „für kunstgewerbliche Zwecke", wie wir heut sagen, waren Watteau ein ganz neues Gebiet; auf ihm schloss er sich eng an seinen Lehrer an.

Als Ornamentzeichner füllt Gillot die Lücke zwischen Berain und Watteau. Des ersteren vorwiegend noch lineare Formgebung mischt sich bei ihm schon mit naturalistischem Pflanzenwerk; dies aber überwiegt noch nicht wie später bei dem Schüler. Watteau's Panneaux gerade sind es — darüber darf die graziöse Komposition nicht täuschen — in denen der Sieg des Naturalismus über die gebundenere Form zum ersten Male durchbricht; sie haben jenem wilden Unwesen von Pflanzen- und Tiergebilden, welches seit den dreissiger Jahren sein Wesen treibt, und gegen welches sich die Reaktion des Louis XVI.-Stiles und der diese einleitenden Schriftsteller vorwiegend wendet, den Weg gebahnt. Das Kompositionsgesetz im Ganzen aber ist bei Watteau das gleiche wie bei Gillot, viele Einzelgebilde selbst hat der Gehülfe dem Lehrmeister entlehnt. So wird er der direkte Fortsetzer der Gillotschen Ornamentik, hat auf diesem Gebiet den allerstärksten Einfluss des Lehrers erfahren.

Erhalten ist — um dies gleich hier vorweg zu nehmen — von derartigen ornamentalen Panneaux Watteau's in Originalen nichts, und ebenso nichts von seinen sonstigen kunstgewerblichen Arbeiten, den Fächern, Schirmen etc. Das berühmteste derartige Werk war die Ausmalung eines ganz in Holz getäfelten Zimmers im Schlosse La Muette mit chinesischen Gestalten, zu denen uns die Kompositionen in den Stichen bei Julienne erhalten sind. Neuerdings hat zwar Goncourt geglaubt, seine Hand in den Malereien zweier Zimmer des Schlosses Chantilly, der sog. „grossen und der kleinen Singerie" zu erkennen; und müsste die trefflichste Arbeit jedesmal dem grössten Meister

auf dem besonderen Gebiet zugesprochen werden, so wäre seine Taufe vollberechtigt, da in der That diese Dekorationen ganz exceptionell in Feinheit des Geschmackes, Reiz der Komposition und graziöser Leichtigkeit der Farbe sind; Vorzüge, die sie zu einer unvergleichlichen Fundgrube der Belehrung für die moderne Dekorationsmalerei machen. Die Formenelemente aber sind im Ganzen doch noch etwas weniger naturalistisch als dies in Watteau's beglaubigten Arbeiten der Fall ist und zeigen, namentlich in dem grösseren Zimmer in vielen Punkten eine auffallende Uebereinstimmung mit Gillots derartigen Kompositionen; auch deutet das Kostüm dieser Affen-Menschen auf die Zeit bald nach 1700, so dass die Ansicht des erlauchten Besitzers, der dieses Werk Gillot zuschreibt, das richtige treffen dürfte.

Auch auf einem anderen Gebiet noch ist Gillot von entscheidender Bedeutung für seinen Gehülfen geworden: durch das Gegenständliche seiner Darstellungen. Bei allen Geschmackswandlungen, welche die ursprünglich der Antike nachgebildete leichte ornamentale Behandlung der Wand im Laufe der Jahrhunderte durchgemacht, bildete, wie schon in der Groteskenmalerei Pompeji's, eine figürliche Darstellung das Mittelstück des Ganzen: Göttergestalten, Allegorien oder dergleichen, einzeln und in Gruppen. Schon Berain aber hatte die Bewohner des Olymps gelegentlich durch die dem Publikum mindestens ebenso geläufigen typischen Gestalten der damaligen italienischen und französischen Schaubühne ersetzt, Gillot dies dann häufiger gethan und Harlequin, Pierrot und Konsorten auch in seine Staffeleibilder übertragen. Doch bewegte er sich dabei den Versicherungen der Zeitgenossen nach noch ganz im Gebiet der Bambocciaden: der Adel der Auffassung Watteau's war ihm fremd. Durch ihn aber ist der Schüler offenbar zuerst auf diese Typen hingewiesen worden, hat wohl auch mancherlei derartiges für ihn komponieren müssen. Als Staffeleimaler gehört Watteau dagegen in seinen Anfangen durchaus zur Gefolgschaft Teniers'. Von ihm hat er den dünnflüssigen Vortrag mit den pikanten Druckern; sowie das Gegenständliche seiner älteren Arbeiten, wie im Einzelnen weiter unten näher zu belegen ist.

Das früheste, war wir von ihm haben, dürften zwei kleine Bildchen sein, die einst sein Arbeitgeber Claude Audran besass und die dessen Verwandter Benoit Audran gestochen hat. Das eine „la Marmotte", ein Savoyardenknabe mit seinem Murmeltier, befindet sich heut in der Ermitage; das Gegenstück „lá Fileuse", eine Bauerfrau mit dem Spinnwirtel, ist bisher nicht nachgewiesen. Beides sind Einzelfiguren mit flüchtig angedeutetem Hintergrunde, deren Entstehung in die Zeit zu verlegen sein dürfte, in der Watteau als Gehülfe bei Audran arbeitete. Dies zunächst aus einem äusseren Grunde: Beide Männer trennten sich — um 1709 — in nicht gerade freundschaftlichen Dispositionen gegen einander. Es ist daher wenig wahrscheinlich, dass der jüngere Künstler dem älteren nach dem Bruch noch ein paar Bilder gemalt oder dass letzterer gar solche gekauft haben sollte; zumal es sich um unzweifelhafte Jugendarbeiten handelt, Werke, die historische Kuriositäten aber keine Paradigmen dessen sind, was die Welt später in Watteau bewunderte. Wir haben es hier wohl überhaupt nur mit Studien, etwa zu zwei Mittelstücken von Panneaux zu thun. Audran mag sie von seinem Gehülfen erbeten haben, der sie ihm vorher ein wenig bildmässig zurechtstutzte. Diese Vermutung wird fast zur Gewissheit angesichts der Braun'schen Photographie nach dem Petersburger Bilde. Der Hintergrund ist roh und flüchtig in wenigen Minuten hingestrichen; links die Andeutungen einiger Häuser und blattloser Bäume, rechts eine Kirche mit ein paar Gebäuden, am Erdboden einzelne Gräser — Alles in hastigen breiten Strichen. Die Gestalt selbst in fetter aber doch

flüssiger Malerei, charakterlos in dem leeren, lächelnden Kopf und der nüchtern drapierten Gewandung. Das Ganze minderwertig, die Arbeit einer noch wenig geübten Hand, allenfalls eine Studie, aber kein Bild.

Uebrigens waren beide Stücke nicht die einzigen ihrer Art. Ehe Watteau sich an grössere Kompositionen wagte, muss er sich mehrfach in derartigen Einzelgestalten versucht haben, denn die Stiche bei Julienne überliefern uns eine ganze Anzahl verwandter Darstellungen, die der Behandlung nach sämmtlich in die gleiche Zeit gehören. Auch Teniers hat ja gelegentlich derartige Einzelgestalten dargestellt, wie u. A. sein „Mann mit der Sammelbüchse" in der Sammlung Lacaze (No. 133) beweist. Nicht unmöglich, dass Watteau derartiges gesehen und sich zum Vorbilde genommen.

Jedenfalls gehen all diese Arbeiten zeitlich jenen beiden Bildern voran, welche Gersaint als die frühesten bezeichnet. Ja noch mehr! So lebendig seine Erzählung klingt, so sehr sie ins Detail geht, sie ist in wesentlichen Teilen inkorrekt. Schon in der für Gersaint doch so leicht kontrollierbaren Angabe über den Stecher lässt sich ein Irrtum nachweisen: nur die „Alte d'armée" hat C. N. Cochin radiert; und zwar ist dies das einzige Blatt der Art, was er nach Watteau gearbeitet. Das Gegenstück zu derselben bildet eine „Recrue allant joindre le régiment", welche Thomassin, wahrscheinlich eine angefangene Arbeit Watteau's vollendend, reproduziert hat (Goncourt: Cat. rais. p. 12 und 54). Es ist das offenbar jenes „erste" Gemälde Gersaints. Beide Bilder hingen als Pendants in der Sammlung Crozats. Die „Rast" ist verschollen, der „Marsch" dagegen, ein Werk, welches bei allen Indizien einer Jugendarbeit bereits einen erstaunlichen Grad künstlerischer Qualitäten besitzt, ist heut noch nachweisbar; er befindet sich in der Sammlung des Barons Edmond Rothschild: Bei schwerem Unwetter zieht eine Abteilung Rekruten über eine Hochebene dahin; Anfang und Ende des Zuges verliert sich im Nebel, der die ganze Landschaft verhüllt. Einzeln und ohne Ordnung marschieren die Gestalten hinter einander, sich mühselig ihren Pfad in dem aufgeweichten Terrain suchend. Das Bild ist fast farblos; Himmel und Erde sind in einen schmutzig grau-braunen Ton gekleidet, die Gestalten selbst fast en camayeu behandelt. Die Malerei ist an vielen Stellen, namentlich in der Luft, so dünn, dass der Ton des Grundes mitwirkt; die Behandlung der Figuren hat in der Angabe der Gewandschatten und Brüche etwas gehacktes im Vortrag — was der Stich von Thomassin vortrefflich wiedergiebt. Auffällig ist der Maler der Zeichnung von Köpfen und Händen aus dem Wege gegangen. Nur *ein* Gesicht ist erkennbar: ins Profil gestellt und wenig ausgebildet; die drei oder vier Hände, welche sichtbar werden, sind noch ziemlich ungeschickt. Dagegen ist die Bewegung der einzelnen Gestalten recht glücklich: besser noch als in den zahlreichen Studien, welche bei Julienne erhalten sind, kommt im Gemälde das Momentane des Marschierens zur Geltung; man empfindet durchaus mit, wie jeder in seiner Weise kämpft auf dem schlüpfrigen Terrain vorwärts zu kommen. Und mehr noch als dies fesselt der energische Ton des Ganzen, der aus Allem herausgehend, was sonst von Watteau bekannt, sein Hervorwachsen aus der vlämischen Schule deutlich verrät und zugleich ein seltenes Farbentalent bekundet. Dass der Kunsthändler Sirois nach weiteren Arbeiten eines so vielversprechenden Künstlers verlangte, ist angesichts dieser Leistung wohl begreiflich!

Aehnliche Soldaten- und Lagerscenen sind uns noch in Stichen vom jüngeren Cochin und von Moyreau erhalten. Nach diesen zu urteilen, haben sie sämmtlich den gleichen Charakter. In der Komposition des Ganzen fehlt selbst da, wo die Darstellung sich in einer Hauptscene gipfelt, die einheitliche Durchbildung. Die einzelnen

Gestalten sind nur an einander gereiht, während gerade Watteau später seine Gruppen so fest in sich zusammenschliesst, die Beziehungen von Mensch zu Mensch so lebendig zu schildern versteht. Auch ist der Künstler in der Charakteristik der Bewegung und der Geberden noch hier und da befangen. Der Faltenwurf zeigt zwar eine fortschreitende Vorliebe für detaillierte Behandlung, vermag aber den Stoff noch nicht zu charakterisieren. Die landschaftlichen Hintergründe sind sehr einfach behandelt: noch fehlen die hohen dunklen Baumpartien, mit denen er später seine Bilder einzurahmen liebt. Aber der allmälige Fortschritt zu etwas reicherer landschaftlicher Staffage zeigt sich doch schon in dieser Gruppe von Bildern. In den letzten Stücken derselben — die überhaupt sorgfältiger durchgebildet, sicherer gezeichnet sind — treten dann auch schon einzelne jener Motive hervor, welche in der Folge fast typisch für Watteau werden: so der lang am Boden hingestreckte Soldat, welcher den Kopf mit dem Arm stützt, in der „Escorte d'équipage", gestochen von Cars; so in dem „Détachement faisant alte" im Mittelpunkt des Bildes die stehende Einzelfigur eines Soldaten, der sich dunkel vom Hintergrund abhebt: in diesem frühen Bilde also bereits ein bewusstes Streben nach starken Kontrasten in der Beleuchtung, jenes Effektmittel, welches in der Folgezeit von unserem Künstler mit so grossem Glück ausgenutzt wird, wie beispielshalber in der Leçon d'amour (Langer Saal No. 44). All diese Werke aber bekunden bereits einen hohen Grad technischer Meisterschaft. Caylus nennt, freilich übertreibend, diese frühen Arbeiten seinen besten gleichstehend, doch auch Gersaint rühmt die „Délassements de la guerre" als eines seiner pikantesten Bilder und die „Escorte d'équipage" nennt Mariette „merveilleuse".

Wie aber kam Watteau überhaupt zu diesen Schilderungen aus dem Soldatenleben? Unwillkürlich ist man geneigt an einen Einfluss Wouwermans zu denken; die Erklärung liegt aber wohl eher in den Zeitverhältnissen: Der spanische Erbfolgekrieg hatte die französischen Grenzen in ihrer ganzen Ausdehnung in ein Heerlager verwandelt; und so indifferent sich auch die Bevölkerung im Ganzen den politischen Vorgängen gegenüber verhielt, die Wechselfälle dieses Kampfes hatten auch auf die Pariser gewirkt. Nachrichten aus der Heimat mussten ferner Watteau fast notwendig von kriegerischen Dingen sprechen: in Valenciennes hatte der Kurfürst Joseph Clemens von Köln, als ihn die Reichsacht traf, eine Zuflucht gesucht. Dazu kam, dass Vermeulen die Schilderungen aus dem Soldatenleben bereits in Frankreich populär gemacht hatte. So mochte mancherlei zusammenwirken, um Watteau auf dies Gebiet zu lenken.

Der gleichen Zeit wie seine Genrebilder aus dem Soldatenleben, gehören offenbar auch eine Reihe von Schilderungen aus dem Leben der niederen Stände an, die in unmittelbarem Anschluss an die Geistesrichtung der niederländischen Sittenbild-Maler entstanden sind. Kennen wir sie auch heut nur aus den Stichen, so ist doch zu erwarten, dass ein oder das andere derartige Werk allmälig wieder auftaucht, wenn sich erst die allgemeine Aufmerksamkeit den Jugendwerken des Meisters zuzuwenden beginnt. Vielleicht das älteste, jedenfalls das interessanteste Bild der Art „La vraie gaieté" ist hier im Lichtdruck reproduziert. Es war einst in der Sammlung eines Liebhabers in Valenciennes, Lehardy de Famars, der es selbst gestochen; heut ist es verschollen. Watteau erscheint hier als ein echter Spross der niederländischen Schule und zwar als ein direkter Nachfolger des Teniers. Die kurzen derben Gestalten athmen so ganz vlämischen Geist, dass die beiden Figuren rechts im Vordergrunde fast wie aus einem Teniers'schen Bilde kopiert erscheinen. Die Kostüme sind die der



ANT. WATTEAU pinx — DE FAMARS sculp.

LA VRAIE GAIETÉ

Dedié a Mademoiselle le Hardy de Caumont

Gra. d'aprés le Tab. ori. d'Ant. Watteau, de même grandeur par Mr. le Hardy de Famars, tiré de son Cabinet a Valen.

Bauern seiner Zeit; nur weiss er sie bereits im Gegensatz zu seinen Vorgängern bei den Frauen mit einer gewissen Koketterie zu geben: das weisse Häubchen, das aus dem Mieder aufsteigende Hemd verleiht den Gestalten etwas „Appetitliches", von dem der Uebergang zur französischen „Grazie" nicht schwer ist. Auch hat der Typus der weiblichen Köpfe ein besonderes Gepräge: man erkennt in ihm bereits die Anfänge *des* Meisters, der nachher der virtuoseste Schilderer weiblicher Koketterie wurde. Vielleicht ist dies schon dem Einfluss der in Paris gewonnenen Eindrücke auf den jungen Vlamen zuzuschreiben! — Aehnlicher Art wie dies Bild ist, um noch ein Beispiel anzuführen, der gleichfalls nur im Stich (von P. Chedel) erhaltene „Retour de guinguette": Eine wenig gegliederte Landschaft, in der rechts an einem Tisch vor Gehöften eine Gesellschaft Bauern zecht, während inmitten des Bildes mehrere halb betrunkene Männer und Weiber gegen den Hintergrund heimziehen.

Diesen Arbeiten ziemlich gleichzeitig, wahrscheinlich sogar etwas früher als sie, sind endlich einige Landschaften, die zur Mehrzahl heut wiederum nur durch die Stiche bei Julienne bekannt sind; ein Bild der Art aber — und zwar ein nicht gestochenes — ist im Neuen Palais bei Potsdam erhalten und hier in einer Heliogravüre beigegeben. Die Komposition ist sehr einfach: im Hintergrund gegen links ein kleines Wasser, vor dem am linken Rande des Bildes eine zur Wohnung hergerichtete Ruine sichtbar wird; rechts neben dem Wasser ein Bauerngehöft. Ueber den leeren Vordergrund führt ein Bauer einen zweiräderigen Karren, auf dem seine Frau sitzt, dem Beschauer entgegen. Wenn auch das Bild auf den ersten Blick wenig mit Watteau's späteren Arbeiten gemein hat, so erkennt man doch bei genauerem Zusehen hier bereits die *Keime* zu all' seinen späteren Eigenschaften, den guten wie den schlechten: die Baumstümpfe mit ihrem kärglichen Blätterschmuck, der mehr zeichnerisch behandelt, als modelliert ist, eignen der ganzen ersten Periode seiner Thätigkeit; in dem Ausblick in lichte Ferne, mit den dunklen umrahmenden Partien liegt das Kompositionsprincip seiner meisten Arbeiten beschlossen, und die Unfähigkeit das Terrain des Vordergrundes lebendig zu gestalten, welche hier auffällt, verlässt ihn selbst in seinen besten Leistungen nicht; sogar in Gersaints Firmenschild ist der gleichmässig hingestrichene Fussboden von unbegreiflicher Langweiligkeit im Gegensatz zur geistreichen Behandlung des Uebrigen. — Der malerische Vortrag folgt offenbar noch dem Vorbilde des Teniers. Er strebt die gleiche flüssige zeichnerische Behandlung der Details an; nur ist die Farbe hier noch fetter, die Technik im Ganzen schwerfälliger als bei dem Antwerpener Meister. Die Lokaltöne sind in breiter etwas zäher Masse als Grundierung aufgetragen, und da hinein ist dann erst farbig oder braun mit spitzem, noch etwas ängstlichem Pinsel die Zeichnung gesetzt. Die Flächen bleiben noch wenig modelliert. Es ist das im Ganzen also das Princip der Dekorationsmalerei, die Watteau eine Zeit lang geübt hatte, über welches er hier noch nicht hinauskommt. Auch auf dem Pont neuf wird er ähnlich gearbeitet haben: die billigen Kopien, welche er dort im Dutzend herzustellen hatte, konnte nur den ungefähren Effekt der Originale anstreben.

Welche Einflüsse es im letzten Grunde waren, die Watteau allmälig aus der mehr holländischen Kunstanschauung in den Gedankenkreis der „Fêtes galantes" trieben, ist mit Bestimmtheit nicht zu sagen. Wahrscheinlichkeits-Ursachen sind genug dafür vorhanden: Zunächst die Gesammtanschauung der französischen Künstler und vornehmen Kreise, welche im Allgemeinen dem Idealismus huldigte und das pastorale Genre in der Dichtkunst, auf der Bühne und in den Festen des Gesellschafts-Leben in Mode

gebracht hatte; ferner das Studium des Rubens, dessen Bilder im Luxembourg gerade Watteau's Geschmack von den holländischen Sittenschilderungen aus dem niedrigen Volksleben in das Gebiet vornehmerer Lebensart erheben mochten. Mit von Einfluss ist für ihn offenbar auch das Theater gewesen. In seinen Studienmappen bilden die Theaterfiguren einen wesentlichen Bruchteil. Das Alter hat er kaum je anders als unter der Maske des „Narcisin di Malalbergo" geschildert; auch „Mezzetin", „Arlequin", „Gilles" sind beliebte Gestalten bei ihm. In späterer Zeit besass er selbst eine Garderobe der konventionellen Bühnentrachten und steckte, wenn er skizzieren wollte, seine Bekannten und Modelle gern in diese Gewänder. Das berühmteste Werk seines Lebens endlich, das „Embarquement pour l'île de Cythère" verdankt einem Theaterstück seine Entstehung. Mit ihren typischen Gestalten bot ihm die Bühne den Vorteil, dass er durch sie in einer allgemein verständlichen Sprache zum Publikum reden konnte.[1])

Sind auch die Bilder, welche die Etappen des Ausreifens Watteau's bilden, heut meist vergessen, so lässt sich der allmälige Fortschritt doch auch in den zeitgenössischen Stichen erkennen. Aus Julienne's Kabinet hat E. Brion das Gemälde: „le Collin maillard" gestochen. Es schildert in wenig ansprechender, noch ungelenker Darstellung die Belustigung einer spiessbürgerlichen Gesellschaft. Dazu wieder ein unbelebter Hintergrund, nur an den Seiten des Bildes einige dürftige Baumpartien. Die Gestalten sind gedrungen und gewöhnlich; die Zeichnung ermangelt der Präcision im Detail. All' diesen Kriterien nach gehört das Original zu den frühen Versuchen der Art. Gleichzeitig etwa mit ihm ist die „Danse champêtre" entstanden, welche Dupin gestochen hat. Beides Bilder, im Gegenstand charakteristisch für den Uebergang vom Sittenbild zur Fête galante.

Etwas später und mithin schon reifer, ist ein Gemälde im Neuen Palais, „die Hirten", welches durch ein zufälliges Missgeschick nicht zur Ausstellung gelangte, und deshalb hier, gewissermassen als Nachtrag, in einer Radierung von Eilers beigegeben wird. Mit ihm ist das pastorale Gebiet vollgiltig beschritten. Im Ganzen genommen, ist die Behandlung noch derber als in den späteren Arbeiten, und in den einzelnen Teilen noch ungleich. Der Gesammtton ist kräftig; einzelnes, wie namentlich der Kopf des alten Musikanten sehr markant, in einer an Teniers erinnernden Weise durchgeführt und wieder kehrt jener eigentümliche Typus im Kopfe der dicken sich auf ihre Arme stützenden Hirtin wieder wie auf dem Bilde aus dem Besitz Lehardy's de Famars; er hat etwas Spitzmausartiges. In der Zeichnung glückt vieles bereits glänzend, anderes aber ist noch unbehülflich, die Geste des Schaukelnden sogar völlig verfehlt. Die Augen sind auffallend klein. Die Farbe ist im Ganzen hell aber nicht recht klar; die Halbschatten der Karnation zeigen vielfach ein kaltes Grau. Das Bild ist in zäher, halb eingetrockneter Farbe untermalt und dann mit dünnen Lasuren, die bald trockener, bald sehr flüssig sind, zeichnend übergegangen. Unwillkürlich fühlt man sich an Caylus wenig ansprechende Schilderung von der

[1]) Sollte das Gemälde „Départ des comédiens italiens en 1697", welches L. Jacob gestochen und Julienne als Arbeit Watteau's in sein Werk aufgenommen hat, wirklich von diesem und nicht eher von Gillot herrühren? Es hat in seiner burlesken Uebertreibung etwas Watteau sonst Fremdes; auch die Zeichnung zeigt, soweit der Stich ein Urteil zulässt, wenig Verwandschaft zu seinen sonstigen Arbeiten. Endlich wäre es auffallend, dass Watteau dies weit zurückliegende Ereigniss zum Gegenstande eines satyrischen Gemäldes gemacht haben sollte.

Sorglosigkeit erinnert, mit der Watteau seine Palette verstauben und eintrocknen liess. — Nicht sowohl die rein künstlerischen Qualitäten sind das entscheidende Moment in diesem Bilde, sondern der Umstand, dass hier zum ersten Male die Elemente des besonderen Watteau'schen Stiles klar hervortreten. Noch ist der Künstler nicht auf der Höhe angelangt, aber der Weg zu ihr ist gefunden.

Reifer schon ist eine zweite Redaktion dieses Bildes in kleinerem Format und etwas abweichend in der Zeichnung, welche der Herzog von Aumale in Chantilly besitzt. Es ist von Tardieu unter dem Titel „les Plaisirs pastorals" gestochen worden. Sind auch die Nebensachen noch etwas flüchtig, so bezeichnet das Bild doch bereits in Bezug auf die Malerei einen wesentlichen Fortschritt. Es ist in saftiger pastoser Farbe immer noch unter dem sichtbaren Einflusse Teniers' durchgeführt und in tiefem, energischen Ton gehalten, der unwillkürlich an das „coloris vigoureux[1]) et un certain accord qui les faisaient croire de quelqu' ancien maître" Gersaints erinnert, mit dem dieser jene Bilder charakterisiert, die Watteau im Jahre 1712 der Akademie vorstellte, um darauf hin ein Stipendium zur Reise nach Rom zu erlangen. Dies erreichte er zwar nicht, dafür aber auf La Fosse's Veranlassung unter schmeichelhaften Bedingungen seine Zulassung zur Akademie. Die Arbeiten erschienen so vortrefflich, dass man ihm als besondere Auszeichnung darauf hin die Wahl des Gegenstandes, welchen er als Präsentationsbild für seine definitve Aufnahme in die Akademie malen wollte, selbst überliess. Die Auszeichnung war um so grösser, als man Gillot, der gleichzeitig mit ihm zur Wahl stand, das Thema der allgemeinen Sitte nach vorschrieb.

Sehr nahe müssen den „Hirten" zwei andere Bilder gestanden haben, deren Verbleib heute nicht nachzuweisen ist, die „Contredanse", gestochen von Brion und die „Proposition embarrassante" gestochen von Tardieu, letztere einst im Besitz des Grafen Brühl. Immer noch ist die Landschaft leer, sind die Scenen nur an den Seiten durch Baumpartien eingerahmt, die Bewegungen hier und da noch lahm; die Schilderung des psychologischen Momentes, wenn ich so sagen darf, ist noch nicht zu jener Tiefe der späteren Auffassung durchgebildet, der Gegenstand deshalb für den Betrachter noch nicht so fesselnd wie später. In beiden Bildern findet sich jenes bauschige, ungraziöse Gewand der Hauptperson wie in den „Hirten". Das Vorkommen dieses Kleides ist ein, wenn auch rein äusserliches so doch untrügliches Kennzeichen der Frühzeit. Eine Erinnerung an die Herkunft Watteau's aus der niederländischen Schule endlich bietet der nackte, sein Bedürfniss verrichtende Knabe rechts im Mittelgrunde der „Contredanse".

Nah steht diesen Bildern ferner der „Passe-temps", den B. Audran gestochen: noch

[1]) Dieser „ton vigoureux" ist übrigens allen frühen Arbeiten Watteau's eigen: die „Rekruten auf dem Marsche" besitzen ihn, ebenso der „faux pas" in der Sammlung Lacaze (No. 266), auch die „Leçon d'amour" und der „Amour paisible" (L. S. N. 45) noch, auf welche beide noch unten zurückgekommen ist. Erst allmälig geht Watteau auf eine lichtere Färbung über, wie wir sie besonders charakteristisch in dem Cytherebild des Louvre finden werden. In den „Comédiens italiens" beim Baron Edmond Rothschild ist der Gesammton vielleicht noch lichter und feiner; gelegentlich steigert sich diese Tendenz in der späteren Zeit so sehr, dass man im ersten Augenblick zu vermuten geneigt ist, derartige Bilder seien durch irgend welche Ursache etwas ausgeblasst. Beispiele dafür bieten u. A. die beiden schönen Werke der Dresdener Galerie (No. 759 und 760), die der Komposition nach nur gelegentliche Zusammenstellung von Studien in einer Landschaft, also Arbeiten in der Art der unten zu erwähnenden Assemblée galante sind.

immer die bauschigen, die Formen verhüllenden Frauengewänder, der Faltenwurf noch unruhig, die Stoffe schwerer, die Charakteristik nicht so zugespitzt wie später.

Einen Schritt weiter in der Beherrschung der Figuren führt uns die „Promenade sur les remparts", von der ich nur Drucke ohne Angabe der Stechers kenne. Die Gruppen werden naturwahrer, die Gesten freier, aber immer noch lässt der Typus der Köpfe und das Geberdenspiel, die spätere Grazie vermissen. Ebenso sind die Kostüme noch nicht mit jenem vornehmen Geschmack durchgebildet, der Watteau später zu einem Führer der Mode machte. So kommen hier zum Beispiel wie in den früheren Arbeiten öfter noch die grossen, hochgestellten Kragen der Damen vor, wie sie durch das ganze siebenzehnte Jahrhundert mit Unterbrechungen Mode waren; auch die landschaftliche Behandlung ist noch minder interessant; die später von ihm so bevorzugten mächtigen Baumpartien mit dem Reiz ihres Dickichts fehlen.

Derselben Zeit etwa, aus der die zuletzt betrachtete Gruppe von Bildern stammt, gehört ein kleines Gemälde der Sammlung Lacaze an „Le faux pas" (No. 266), welches der Katalog nicht ganz richtig als „Skizze" bezeichnet, da der Künstler es offenbar für fertig ansah. Es zeigt jene breitere dekorative Behandlung, die Watteau damals überhaupt noch eigen; die einzelnen Striche stehen ziemlich unvermittelt neben einander. Die flüchtige Behandlung des Hintergrundes, der jedes Details ermangelt, die geringen Baumkulissen an den Seiten, die derbere Malerei, die um handgreifliche Inkorrektheiten unbekümmerte Flüchtigkeit der Zeichnung sind vereint ein untrügliches Kriterium dieser Frühzeit.

Watteau soll viel nach den hohen unbeschnittenen Bäumen des Luxembourg-Garten gezeichnet haben; und von den landschaftlichen Motiven seiner späteren Bilder mit ihren Parkscenerien und „Perspektiven" d. h. Ausblicken in die Ferne zwischen mächtigen Baumwänden, mögen in der That manche auf jene Studien zurückgehen. In den bisher betrachteten Gemälden aber ist von ihnen noch nicht viel zu entdecken. Eben so wenig vom Einfluss der Rubens'schen Gemälde zur Geschichte Heinrich IV., die damals in der Galerie des Schlosses hingen. Erst allmälig zeitigen die, während des Aufenthaltes bei Audran gewonnenen Eindrücke Resultate; aber den Studien, welche er damals begonnen, der Richtung, in die sie ihn gewiesen, ist er dann treu geblieben bis zuletzt. Mehr und mehr wurde von nun an Rubens das Vorbild, dem der Kleinmeister sich anschloss, dem er mit gleicher Verehrung bis an sein Lebensende anhing. Die Früchte dieser Studien zeigen denn auch seine Bilder und am sichtbarsten die landschaftlichen Hintergründe derselben von jener Zeit an. Während ihm gerade die Bewältigung dieser Teile anfänglich, wie wir sahen, Schwierigkeiten verursachte, tritt von nun an eine landschaftliche Scenerie grossen Stiles in seinen Gemälden auf, die in der Führung der Linien, dem Kolorit und der glänzenden Prima-Behandlung unverkennbar auf die grossen Vorbilder, die er von nun an studiert, hinweist. Erst in diesem Anschluss an ältere Meister bildete sich allmälig Watteau's eigentümliche Kunstweise heraus.

Wenn man heut im Louvre jene Gemäldefolge Rubens' aus der Galerie des Luxembourg (oder die aus der Sammlung Ludwigs XIV. stammende Thomyris mit dem Haupte des Cyrus (No. 433) betrachtet, so erkennt man unschwer, welches die Punkte waren, in denen gerade jene Arbeiten entscheidend auf Watteau gewirkt; nämlich — um mit Einzelheiten zu beginnen — hauptsächlich in Zeichnung und Färbung der Gewänder. Von Rubens hat Watteau seine Art, den Seidenstoff mit scharfen Licht-

kanten zu brechen, von ihm eine ganze Anzahl eigentümlicher, gebrochener Gewandtöne; von ihm endlich wohl überhaupt die, ich möchte sagen, vornehme Art der Figurenbehandlung. Und ebenso wie diese Arbeiten mag er Rubens'sche Landschaften schon früh studiert haben: Das kleine Bild No. 464 im Louvre zeigt so auffallende Verwandtschaft zu jener Landschaft im Neuen Palais, dass sie kaum zufällig sein kann.

Wichtiger als dies alles aber ist das Studium alter Meister für ihn geworden, welches er bei Crozat trieb. Von dem Aufenthalt bei diesem datiert der Wendepunkt in Watteau's Leben. Crozat ist einer jener Sammler allergrössten Stiles, wie sie das vorige Jahrhundert mehrfach (Mariette, Herzog von Orléans, Herzog Albrecht von Sachsen-Tetschen u. A.) hervorgebracht. Seine Sammlung umfasste rund 400 Gemälde und ebenso viele Skulpturen, eine berühmte Kollektion geschnittener Steine, zahlreiche Kupferstiche und Zeichnungen aller Schulen. Letztere hat Mariette nach Crozats Tode katalogisiert und ihnen dabei das allerbeste Zeugniss ausgestellt. Hatte es sich Crozat doch auch angelegen sein lassen, stets an den besten Quellen zu kaufen, so dass sich ein stattlicher Teil seiner Blätter zurückverfolgen lässt bis in die Umgebung der Künstler, die sie gezeichnet. In seine Sammlung waren die Reste des Besitzes Vasari's, war der von Jabach beim Verkauf seines Kabinettes an Ludwig XIV. für sich reservierte Teil der Zeichnungen übergegangen. Eine Anzahl prachtvoller Blätter von Rubens kam aus dem Besitz des Bischofs Anton Triest von Gent; den Verkauf hatte der Kupferstecher und Kunsthändler Cornelis Vermeulen von Antwerpen vermittelt, der in Crozats Diensten alljährlich nach Paris kam. 1714 war letzterer selbst in Italien und hatte dort dank seiner vorzüglichen Verbindungen allerorten glückliche Käufe gemacht. So kam es, dass sich seine Sammlung, für die er 450000 Frcs. ausgegeben, bei seinem Tode auf 19000 Zeichnungen belief, darunter 316 Blatt von Rubens und 95 von Tizian, unter letzteren 16 zum Teil grosse und von Mariette sehr gerühmte Landschaften.

In diesen Schätzen nun lebte und studierte Watteau eine Reihe von Monaten, vielleicht Jahr und Tag; und durch Gersaint erfahren wir, wie eifrig er sich diesem Studium hingab. Dies bestätigt auch Caylus, der ihm im Hause Crozats näher trat und mit Anderen gelegentlich auf sein Ansuchen Blätter für ihn kopierte, an die er selbst dann die letzte Hand zu legen pflegte. Der Art ist vielleicht die Zeichnung in Rötel im Louvre No. 1342, eine Kopie nach Tizian, die aus der Sammlung Mariette's stammt. Neben Rubens[1]) war es besonders Tizian als Landschafter, dessen Einfluss Watteau hier erfuhr, wie denn die Venezianer ihn überhaupt lebhaft interessieren: vornemlich die Sehnsucht, Venedig zu sehen ist es, welche ihn nach Italien lockt; Studien nach Veronese und Tizian finden sich mehrfach im Louvre und anderwärts. Das interessanteste Beispiel aber seines Studiums und Einlebens in den Geist seiner grossen Vorbilder bietet die „Antiope“, jenes hervorragende Gemälde No. 268 der Sammlung Lacaze: In echt tizianischer, in abendliche Dämmerung getauchter Landschaft, an deren Horizont einzelne rote Streifen der untergehenden Sonne

[1]) Wenigstens an dieser Stelle sei hier auch auf das interessante Blatt No. 297 der Sammlung His de la Salle im Louvre hingewiesen, welche drei Studien nach Rubens „Kermess“ enthält. Das heut im Louvre befindliche Bild stammt aus der Sammlung Ludwigs XIV., die Studie nach ihm beweist also, dass Watteau auch in dieser Galerie studiert und gezeichnet.

leuchten, schlummert die nackte Antiope, indem der Kopf auf dem rechten Arm ruht; der linke sowie das linke Bein sind dem Beschauer voll entgegengestreckt. Von hinten her ist Jupiter genaht, den Schleier der schlummernden Nymphe zu lüften. Wie die Landschaft, so ist auch der Körper der Ruhenden in seiner ausserordentlichen Sorgfalt und Schönheit der Modellation durchaus auf dem Studium tizianischer Frauengestalten erwachsen, wennschon er im Ton des Inkarnates kühler bleibt, in dieser Hinsicht mehr an Rubens gemahnend. Auch die Malerei geht ganz aus Watteau's gewöhnlicher dünnflüssiger Manier heraus; sie ist kompakter, dicker, mehr der venezianischen Behandlungsweise angenähert. Die Entstehungszeit dieses Bildes dürfte in die ersten Jahre nach dem Aufenthalt bei Crozat fallen.

Auf der vollen Höhe seines Könnens begegnen wir Watteau unter den mir bekannten Bildern zuerst im „Amour paisible" (Langer Saal No. 45)[1]) welches Favanne von der Gegenseite klein und schlecht und neuerdings noch einmal Mannsfeld in der Zeitschrift für bildende Kunst (1883) radiert hat. Die Darstellung ist eine Fête galante im eigentlichen Sinne; keine Hirten, keine Schauspieler mehr, sondern Personen der guten Gesellschaft in gefälligem Phantasiekostüm, ohne Perrücken und ohne Puder. In parkartiger Landschaft geben sie sich ganz der durch die Liebe verklärten Lust am Dasein hin. Am Boden lagert eine Gruppe von drei Personen, unter denen ein jugendlicher Lautenspieler den Kopf voll nach dem Beschauer wendet; links ein stehendes Paar im Begriff gegen den Hintergrund aufzubrechen, und zwischen beiden Gruppen als Vermittelung ein Liebespaar: ein Kavalier, der seine Dame umfasst. Hier herrscht bereits volle Freiheit, vollendete Grazie der Bewegung; und die Schärfe liebenswürdiger Detaillierung selbst der momentansten Bewegungen macht uns die Gestalten besonders wert. Wie ansprechend ist z. B. der lebensfrische junge Lautenspieler in Rosa. Wer mag er sein? Sein porträtartiger Kopf reizt zu der Frage. Vielleicht ein idealisiertes Selbstbildniss des damals noch lebensfrischen und gesunden Künstlers! — Die Behandlung ist flüssig und scharf pointierend, namentlich in den Gewändern. Der feine knitterige Stoff mit den scharf einspringenden, etwas brüchigen Falten giebt sich deutlich als Taffet zu erkennen; aus ihm ist die Watteau'sche Garderobe von nun an fast ausnahmslos gebildet. Noch aber hat der Meister jenes prachtvolle Email der Köpfe nicht gefunden, welches seine späteren Bilder auszeichnet. Der Farbenauftrag ist im Ganzen noch ein dünner. — Welcher Fortschritt ferner in der Landschaft seit jenem Jugendbilde im Neuen Palais! Von dem etwas hoch liegenden Vordergrunde geht der Blick an einer Bergeshalde links vorüber weit in gebirgige Ferne, aus der rechts ein Wasser hervorströmt. Formation, Färbung und Zeichnung haben ganz Rubens'schen Charakter. Die Behandlung ist alla prima und nur die grossen Züge markierend. Zugleich spricht ein hoher Reiz der Beleuchtung aus dieser Ferne; Watteau nähert sich hier bereits den Lichteffekten seiner späteren Landschaften.

In die Zeit unmittelbar nach diesem Werke möchte ich die „Mariée de village" in Sanssouci versetzen, ein Bild, welches wir, wie oben erwähnt, seiner schlechten Erhaltung wegen von der Ausstellung ausgeschlossen haben, dass aber auch als Ruine noch ein Schatz ist. Schon der Stich Cochins zeigt, dass es sich hier um ein Haupt-

[1]) Im Katalog irrtümlich: Amusement champêtre genannt. — In der Charakteristik der einzelnen Bilder bin ich hier und da in der Lage, auf Mitteilungen zurückzugreifen, die ich über sie bereits in der Zeitschr. f. bild. Kunst, Jahrgang 1876, gemacht.

werk des Meisters handelt. In den kleinen Raum von 0,92 zu 0,75 Meter sind über hundert Figürchen zusammengedrängt, von denen viele sehr sorgfältig ausgeführt sind. Die Köpfe der Hauptfiguren bei aller Kleinheit ungemein lieblich und fein durchgebildet, zeigen (zum ersten Male unter den mir bekannten Bildern) jenes so oft bewunderte emailartige Impasto, welches Watteau vor allen Nachahmern und Schülern auszeichnet. Diese solide Malweise hat denn auch die Zerstörung der übrigen Teile überdauert; intakt ragen die Köpfchen aus der mit einem Netz von grossen Sprüngen überdeckten, stark nachgedunkelten Fläche hervor. Die bekannte Unart Watteau's, durch eingedicktes Leinöl die aufgetrockneten Farben seiner Palette wieder flüssig zu machen, soll letzterer verschuldet haben. Er mag dies Verfahren von der Bilderfabrikation auf dem Pont neuf her zurückbehalten haben.

So haben wir Watteau's allmäliges Werden bis zur Höhe verfolgt. Die Bilder der nächsten Jahre nun stehen sich so nahe, dass ich es nicht wage, ihre Zeitfolge im Einzelnen bestimmen zu wollen. Motive, Zeichnung und Technik bleiben im Wesentlichen einander gleich und vorhandene Differenzen erklären sich genügend aus dem ungleichen Grad der Durchbildung der verschiedenen Stücke. Einen vereinzelten Anhalt für die Zeitbestimmung bietet allein die im fortschreitenden Mafse sich zeigende Neigung, die Gestalten überschlank zu bilden. In den Arbeiten der letzten Zeit artet dieses bereits in Manier aus.

Dem „Amour paisible" zeitlich nahe steht wohl die „Leçon d'amour" (Langer Saal No. 44), gestochen von Dupuis 1734. Das Bild ist wahrscheinlich auf der Auktion der Gemälde aus dem Nachlass der Pompadour,[1]) am 28. April 1766 für Friedrich den Grossen erworben worden. Heut hat es zwar durch zahlreiche Sprünge und das Zusammenziehen der Malschicht in unzählige kleine Falten gelitten, aber die volle Klarheit im Ton bewahrt und fesselt in erster Linie durch den Reiz der Beleuchtung. Es ist später Nachmittag; der Vordergrund und die rechte Hälfte mit ihren hohen Baumpartien ruhen bereits im Dunkel, die Ferne links aber glänzt in schimmerndem Licht. Von ihr hebt sich scharf die elegante Silhouette eines stehenden Lautenspielers ab, dem gegenüber eine Gruppe von vier Personen lagert, die sich durch das schräg halb von hinten auf sie fallende Licht energisch von dem dunklen Parkhintergrund, vor dem sie sitzt, löst. Die zierlich schlanke Gestalt des Lautenspielers hat in ihrem sentimentalen Schmelz einen merkwürdig fesselnden Reiz. Es ist überhaupt eine Eigentümlichkeit Watteau's, dass er uns für die Individualitäten auf seinen Bildern zu interessieren versteht. Diese vornehmen graziösen Wesen, die schlanken nervigen, im Frauendienst wohlerfahrenen Männer, die liebenswürdig

---

[1]) Die Vente Pompadour brachte folgende Gemälde Watteau's: 1. Fêtes vénitiennes, gest. von Cars; 2. Agréments d'été, gest. von Joullain; 3. Bosquet de Bacchus, gest. von C. N. Cochin; 4. Champs élisées, gest. von Tardieu; 5. Occupation selon l'âge, gest. von Dupuis; 6.—9. Quatre Saisons, gest. von Larmessin, J. Audran, Moireau, Brillon; 10. Camp volant, gest. von N. Cochin; 11. Retour de Campagne, gest. von N. Cochin; 12. Escorte d'équipage, gest. von Cars; 13. Isle de Cythère, gest. von Larmessin; 14. Isle enchantée, gest. von Lebas; 15. Leçon d'amour, gest. von Dupuis; 16. Cascade, gest. v. Scotin; 17. Comédiens italiens, gest. von Baron.

koketten, aber nie leidenschaftliche Empfindungen zur Schau tragenden Frauen, lassen unwillkürlich die Vermutung, fast den Wunsch entstehen, dass sie bestimmten Originalen nachgebildet seien. Dagegen sind die Gestalten, welche die Schüler bilden, mehr oder minder gewöhnlich; das bezahlte, aus niederen Kreisen gewählte Modell blickt aus ihnen hervor. Diese Bemerkung führt fast von selbst zu einer weiteren Beobachtung: Watteau's Bilder sind gemalte Gedichte; bei ihrer Analyse hat man neben den eigentlich malerischen Eigenschaften die Poesie des Gegenständlichen mit zu berücksichtigen. Anders bei den Schülern und Nachahmern. Nur das Aeusserliche haben sie dem Meister abgelernt und verzerren die ihm eigentümliche, allgemein gültige dichterische Gestaltungskraft in das Gebiet der einzelnen Anekdote, der sie gern pikanten Beigeschmak geben.

In die gleiche Zeit etwa mit der Liebeslehre fällt das „Konzert" (Rococo-Galerie No. 4). Mit dem rechten Fuss auf einen Schemel gestützt, an dem ein Cello lehnt, steht ein Lautenspieler gegenüber der, unter einer Herme gelagerten Gesellschaft von fünf Personen. In der linken Hälfte des Bildes beleben mehrere Gruppen die offene Landschaft, durch deren Hintergrund sich zwischen ferne Hügel ein Fluss schlängelt. Die Komposition beansprucht keine grössere Bedeutung; denn die ganze Hauptgruppe ist nur eine freie Wiederholung aus dem Bilde „Pour nous prouver que cette belle", gestochen von Surugue 1719, heute im Besitz von Sir Richard Wallace. — In seinen einzelnen Teilen ungleichmässig durchgeführt, ist das Ganze eine geistvolle, schnell hergestellte Improvisation. Hier und da blieb als Mittelton die allererste Untermalung stehen; mit saftigem pastosen Pinsel sind darin die stark gegen weiss gebrochenen Lichter aufgesetzt. Und wie präzise weiss Watteau bereits in dieser Zeit den vollen Pinsel zu handhaben! Welch virtuose Leistung ist das Köpfchen der nach hinten zurückgelegten, in ihr Notenblatt vertieften Dame mit seinen pointierenden Lichtern! Aber das Können des Künstlers artet in der Behandlung der Stoffe hier schon in Manier aus. Die dünnen Seidenzeuge sind in eine Unzahl kleiner, unruhiger Falten gebrochen und in diesem die Lichter in Tönen, die sich dem Weiss nähern, mit sattem Pinsel jedes Mal in einem Strich aufgesetzt. Das Bild ist sehr nachgedunkelt und wird durch neuere Uebermalungen stark beeinträchtigt. Es gehört zu jenen flüchtigen Arbeiten Watteau's, von denen wahrscheinlich ein grosser Teil im Lauf der Jahre dank der schlechten Malmittel zu Grunde gegangen ist.

In den folgenden Jahren ist Watteau in dieser Behandlungsweise gelegentlich noch weiter gegangen. Erscheint sie bei flüchtigen Skizzen ansprechend wenn auch leider unsolid, so wird sie zur Manier, sobald es sich um sorgfältig durchgearbeitete Bilder handelt. Der Art giebt es eine ganze Gruppe; darunter die beiden berühmten Bildchen in der Sammlung Lacaze „l'Indifférent" und „la Finette". So reizvoll und fein beide Werke auch sind, die über die ganzen Gestalten gebreiteten dick aufgetragenen Lichter geben ihnen doch etwas Unruhiges, und da nur diese Lichter pastos gemalt, die Schatten aber in dünnen Farben gegeben sind, so hat die Oberfläche dadurch eine Unzahl kleiner Vertiefungen erhalten, die im Laufe der Zeit als ebenso viele Staubfänger gedient haben, und durch ihren schmutzigen Ton den einheitlichen Eindruck des Ganzen wesentlich stören. Der „Indifférent" (Lacaze No. 261) hat zudem durch scharfes Reinigen von der ursprünglichen Lebendigkeit eingebüsst, die „Finette" (No. 262) freilich ist trotz der gerügten Unart des Vortrages eine Perle. Zwischen graugrünen Gebüschkulissen hebt sich vom abendlichen Himmel, in dessen Grau einzelne rötliche Wolkenreflexe aufblitzen,

die Gestalt einer sitzenden Lautenspielerin ab; ihr Gewand ist stahlblau. Das liebliche Gesichtchen und die Hände sind somit die einzigen sich energisch geltend machenden Farben. Gerade aber durch diese koloristische Reserve gewinnt der Ton des Ganzen etwas ungemein vornehmes. — Auch ein Bild, welches in Bezug auf Sorgfalt und Durchbildung der Komposition zu der Höhe seines Schaffens gehört, „der Ball", hat dem Stich von Scotin und einer alten Kopie im Neuen Palais nach zu urteilen, an demselben Uebel gelitten.

Später scheint Watteau von dieser pastosen Schnellmalerei wieder zurückgekommen zu sein, denn keines der Bilder, welche zuverlässige Kriterien der letzten Zeit tragen, weist sie auf. Vielleicht darf man den Termin der Wandlung annähernd auf das Jahr 1717/18 festsetzen, da das Cythere-Bild im Louvre noch so gemalt ist, das Berliner Bild dagegen ein sorgfältiges, gleichmässiges Impasto zeigt. Noch später wird die Behandlung dann wieder dünnflüssig, wie das Schild für Gersaint beweist. Auch die knittrigen Falten machen in den späteren Arbeiten wieder grösseren, ruhigen Massen Platz.

Einen interessanten Einblick in die Art, seine Bilder zu untermalen, gewährt das in der Behandlung der Gewandung noch in die eben besprochene Gruppe gehörende, grosse, unfertig gebliebene Gemälde „Gesellschaft im Freien" (Uhrsaal No. 3). Das Bild ist eine freie Wiederholung der „Assemblée galante", welche Lebas gestochen hat, selbst aber nicht reproduziert. Beide Male bietet Watteau nur eine lose, durch keinen geistigen Mittelpunkt zusammen gehaltene Aneinander-Reihung verschiedener Gruppen und Figuren seines Skizzenvorrates, die er in einer Parklandschaft, neben einer Fontaine vereinigt hat. Der Lautenspieler, der einer neben ihm sitzenden Dame in das Buch und ein wenig auch in das ausgeschnittene Kleid sieht, kehrt mit leichten Varianten in der „Gamme d'amour", gestochen von Lebas, wieder. Studien zu dem, die Stufen rechts zur Fontaine hinansteigenden Mann, sowie zu dem, welcher mit seiner Dame bereits am Brunnen steht, — endlich für den Knieenden zwischen Beiden, finden sich vereint auf einem Blatte im Louvre (Br. 912). Auch die Studie zu der Dame ganz links, besitzt der Louvre (Br. 916). Noch anderes enthalten die Stiche bei Julienne. Wie jeder Virtuose hat auch Watteau seine besonderen Hülfsmittel und Geheimnisse, die ihm die Sache erleichtern. Zunächst streicht er hier einen bestimmten Lokalton auf einen Teil der Leinwand, unbekümmert um den Kontur, z. B. bei dem abgehenden Paare links ein lichtes Braun (das Gewand der Dame wie die Kleidung des Herrn haben diesen Grundton). Nun zeichnet er mit vollem Pinsel und ziemlich flüssiger Farbe schnell und keck, bei der Dame nahezu in weiss, alle Lichter. Dann kommen in einem dritten dunkleren Ton und ähnlicher Behandlung die Schatten; noch ein paar grüne Striche und Drucker in den Hauptfalten, um den zweifarbig schillernden Stoff zu charakterisieren und das Gewand ist bis auf die Lasur fertig. Letztere — sie fehlt an unserm Bilde — führt er gern in ganz dünner, transparenter Farbe aus, wodurch er jene eigentümliche Leuchtkraft und Lockerung der Halbschatten erzielt, welche seine besseren Bilder auszeichnen. In der technischen Behandlung des Fleisches liebt er eine Untermalung mit dicker, ziemlich zäher Farbe und setzt dahinein kecke, bei ihm sofort kokett erscheinende Lichtdruckerchen auf Nase, Ohrläppchen, Wangenhöhe u. s. w. Die Uebermalung vermittelt dann nur noch diese, man möchte sagen „malerischen Aphorismen". Für die Konturen im Fleisch entlehnt er dem Rubens das kräftige, breit hingestrichene Rosa oder Rotbraun, welches nachher noch durch die Uebermalung hin-

durch schimmert. — Trotz seines unfertigen Zustandes darf das Bild doch nicht der letzten Zeit des Künstlers zugeschrieben werden, in denen er seine Gestalten wesentlich schlanker zeichnet, sondern vielmehr der mittleren Periode.

Wiederholt hatte die Akademie Watteau seit seiner „Zulassung“ aufgefordert, endlich das Bild vorzustellen, auf Grund dessen seine definitive Aufnahme als „Mitglied“ erfolgen könnte. Er kümmerte sich nicht darum, bis man ihm im Sommer 1717 unter Drohung des Ausschlusses einen letzten kurzen Termin setzte. Da präsentierte er das „Cythere-Bild“, welches jetzt im Louvre hängt; jenes Gemälde voll poetischen Zaubers und zugleich voll seltenem Reiz in der malerischen Behandlung, welches man in Frankreich gewohnt ist, als das Meisterwerk Watteau's anzusehen. Seitdem nun neuerdings auch die Wiederholung desselben Thema's im Berliner Schlosse, welche dem bekannten Stiche von Tardieu zu Grunde liegt, auf meine Notiz hin durch Goncourt wieder dem Kreise der Kunstfreunde bekannt geworden, hat es diesem ebenfalls an Bewunderern nicht gefehlt. Dem grösseren Publikum ist es erst durch die Ausstellung wieder vor Augen getreten (Uhrsaal No. 1.). Natürlich drängte sich sofort die Frage nach dem Verhältniss dieses Werkes zu dem im Louvre befindlichen Bilde auf. — Am Meeresgestade liegt das goldglänzende Schiff, welches die Liebespilger von der realen Welt mit ihrem Gemisch von Lust und Leid, hinweg in jenes Märchenland führen soll, wo die Sorgen des irdischen Daseins abgestreift sind, ewiger Frühling, ewige Jugend und ewiges Liebesglück herrschen. Die Paare sind im Begriffe sich einzuschiffen: einzelne haben das Schiff bereits betreten, andere folgen, die letzten brechen so eben vom Lagerplatz am Ufer auf. In lustigem Spiel umgaukeln Schaaren von Amoretten die rosigen Segel. Fernher über das Meer aber glänzt eine schimmernde Helle, herüberleuchtend vom Lande der Verheissung, welches sie doch in lichtem Dufte verhüllt. Dies die Darstellung des Berliner Bildes.

Das Pariser Werk erweist sich ihm gegenüber als das ältere, wenn man also will, als das Original; das unsere ist eine Wiederholung in gleichem Mafsstabe aber mit wesentlich reiferer Durchbildung der Komposition: so ist in der leeren rechten Ecke der ersten Redaktion die blumengeschmückte Venusherme in der Neubearbeitung durch eine Statue der bogenzielenden Venus mit Amor ersetzt und die Gruppe durch eine Anzahl von Figuren mehr belebt, links das in der Skizze nur angedeutete Schiff, welches dort zwei nackte auf ihre Ruder gestemmte Schiffer am Ufer festhalten, etwas gegen die Mitte geschoben und die Einschiffung selbst überhaupt erst dargestellt. Auch der Amorettenschwarm, der im Louvrebild etwas unvermittelt sein Wesen treibt, ist grösser geworden, tummelt sich um das im Louvre noch ganz fehlende Segelwerk des Schiffes und umschwebt es in anmutigen Linien: gewissermassen eine Personifikation des leichten Zephirs, der das von rosa leuchtendem Licht umflossene Pilgerschiff hinausführen soll in die hell glänzende Ferne. — Alles was die Komposition anbelangt ist im Berliner Bilde reifer durchgeführt. Die einzelnen Gestalten sind um vieles sorgfältiger gemalt, manche Schwächen und Mängel, welche der ersten Redaktion nach dieser Richtung hin anhaften, sind hier beseitigt. Auch über die landschaftliche Scenerie hat sich der Künstler bei der zweiten Bearbeitung besser Rechenschaft gegeben: während hier das Schiff ans Gestade eines offenen Meeres liegt, dessen Ferne — unverkennbar nach dem Vorbilde Claude's — in lichtglänzenden

Dunst gehüllt ist, bietet das Pariser Bild einen von Rubens-Tizianischen Bergformationen umschlossenen Binnensee, dessen Zusammenhang mit dem Meere man nicht erkennt, von dem man also nicht absieht, dass er den Weg nach der im fernen Ozean gelegenen Insel der Glückseligen ist. Aber gerade diese Landschaft ist es doch, die dem Pariser Bilde einen so ausserordentlichen Reiz giebt: Wie das schimmert und leuchtet in der Ferne, wie der Blick scheinbar meilenweit hinausgeht in die Berge, wie das alles bei schnellster Primamalerei duftig und leicht behandelt ist in ganz lichter Farbenscala, das hat Watteau selbst nicht wieder erreicht! Die Figuren sind zwar sorgfältig in Studien vorbereitet worden, als der Plan aber einmal fest stand, ist das Ganze schnell auf die Leinwand geworfen worden. Vielfach blickt in den Baumpartien rechts und im Vordergrunde noch die weisse Leinwand durch. Im Baumschlag erkennt man jeden Pinselstrich des kurzen Borstpinsels, den der Künstler in der Schnelligkeit des Malens so aufdrückte, dass die mit Leinöl dünnflüssig gemachte Farbe nach den Rändern hin auswich, die Mitte fast farblos lassend. — Will man die Summe des Vergleiches zwischen beiden Bildern ziehen, so wird man sagen müssen, dass die Komposition sowohl wie die Malerei der Figuren im Berliner Exemplar besser ist, dass dies dafür aber an landschaftlichem Reiz und rein malerischen Qualitäten erheblich hinter dem Pariser zurücksteht. Uebrigens ist der ganz eigentümliche goldige Reiz, den letzteres heut besitzt, ein wenig dem Umstande zuzuschreiben, dass sein Firniss durch Alter oder fremde Zuthaten gelb geworden. Erhalten ist das Berliner Exemplar tadellos, das Pariser ziemlich gut; die störendsten Sprünge auf demselben hat freilich schon der Restaurator zudecken müssen.

Hier würden sich etwa zeitlich die beiden kleinen Gemälde anreihen, welche aus dem Besitz des Königlichen Hauses bei Begründung der K. Museen in die Gemäldegalerie derselben gelangt sind: Die Liebe auf dem französischen und auf der italienischen Bühne, beide von C. N. Cochin in der Originalgrösse gestochen, beide intakt erhalten und beide kleine Prachtstücke aus Watteau's bester Zeit.

In diese Zeit der höchsten Vollendung gehört auch das Bild. „Der Tanz" (Iris c'est de bonne heure avoir l'air à la danse) (Rococo-Galerie No. 5). Es ist lehrreich für die Erkenntniss von Watteau's Vorzügen und Schwächen, und ein charakteristisches Beispiel mehr für seine Art zu komponieren. Wieder deckt die Hälfte des Bildes ein dunkles Gebüsch, von dem sich hell die Kindergestalten abheben: Ein Knabe spielt die Schalmei, zwei andere sind nur Zuschauer des Tanzes, den rechts von ihnen ein etwas älteres Mädchen aufführt, welches sich scharf von dem im Abendlicht leuchtenden Hintergrunde abhebt. Die Gestalten sind ungefähr einen halben Meter gross, ein Format, welches Watteau hier schwer bewältigt. So liebenswürdig sie drein schauen, so wohlthuend die ganzen Gestalten uns anmuten, eine gewisse Leere ist in diesen anmutigen Kindergesichtchen nicht zu verkennen und ebenso fehlt der Bewegung der Tanzenden das wirkliche Leben; auch ist ihr linker Arm erheblich zu kurz geraten, ein Umstand, der Berliner Künstler wiederholt veranlasste, an der übrigens unverkennbaren Urheberschaft Watteau's zu zweifeln.

Zwischen 1718—20 dürften auch die „Comédiens français", gestochen von Liotard (Rococo-Galerie No. 8), gehören, ein Bild, dessen Darstellung nicht recht verständlich ist. Der am Boden liegende zerrissene Brief scheint auf eine Eifersuchtsscene zwischen dem Helden und seiner Geliebten zu deuten. Diese ballt die ausgestreckte Rechte, während sie mit pathetischer Bewegung der Arme den Blick zum Himmel richtet, gleichsam ihre Unschuld zu beteuern. Weinend stehen im Hintergrunde zu beiden Seiten der „confident"

und die „confidente". Von rechts her endlich steigt eine breite behäbige Gestalt die Stufen aus dem Park zur Halle herauf, in der die Scene spielt. Handelt es sich hier um den bestimmten Moment einer Tragödie, so hat ihn der Stecher schon nicht mehr gekannt, wie aus der Unterschrift des Stiches hervorgeht. Vielleicht aber ist das Ganze nur die selbständige Zusammenstellung pathetisch bewegter Theaterfiguren. Jedenfalls entstand das Bild zu keiner guten Stunde. In der Komposition nicht sonderlich fesselnd, in der Durchführung weniger fein, als man es sonst bei Watteau gewöhnt ist, hat es im Laufe der Zeit auch durch Restaurationen gelitten.

Sehr verkehrt aber ist es, wenn man aus dergleichen gelegentlichen Schwächen auf Bildern grösseren Formates die Folgerung herleiten will, dass Watteau nur im Kleinen gross gewesen sei, wie es seit Caylus' Vorgang Mode geworden zu behaupten. Die lebensgrosse Gestalt des „Gilles" in der Sammlung Lacaze (No. 260) sollte das ausreichend wiederlegen. Der feinen und geistvollen Charakteristik in diesem Bilde gegenüber erscheint es vielmehr in hohem Mafse bedauerlich, dass wir heut nicht mehr von Watteau's Porträts nachweisen können. Denn dieser „Gilles" ist offenbar das *Bildniss* eines Schauspielers. Wie wundervoll zeichnet hier im Gegensatz zu der absichtlichen Simplizität der Stellung und des Ausdruckes, das anscheinend so ausdruckslos blickende und dabei doch hinter dem Schleier so überlegen zwickernde Auge, die von nächtlichen Gelagen etwas geschwollenen Lider, der volle sinnliche Mund und die ordinäre Stumpfnase den Charakter! Und der Trefflichkeit des Kopfes stehen die sorgfältig gemalten Hände gleich. — Der Farbenvortrag ist ein kräftiger aber die Einzelheiten verschmelzender. Auch auf dieses Bild ist offenbar gegen die Absicht des Künstlers ein gelber Firniss gelegt worden.

In das letzte Lebensjahr des Künstlers endlich fällt, wie Gersaint ausführlich erzählt, das sog. „Firmenschild" für diesen Watteau befreundeten Kunsthändler. Derselbe mag indirekt aus der Arbeit, die allgemeines Aufsehen erregte als sie aufgestellt ward, mehr Vorteil gezogen haben als aus dem Verkauf irgend eines Watteauschen Staffeleibildes. Später gelangte das Schild in Julienne's Galerie. Sein weiteres Schicksal bis zur Erwerbung durch Friedrich den Grossen, namentlich der Zeitpunkt, wann es in die zwei Hälften geschnitten wurde, in die es heut zerfällt, sind unbekannt.[1])

[1]) Auf der Vente Julienne (30. März 1767 und folg. Tage) erschienen nur sieben Gemälde von Watteau: 1. Fêtes vénitiennes (ob dasselbe Exemplar, welches 11 Monate vorher auf der Auktion Pompadour gewesen war?); Preis 2615 Frcs. 2. Sérénade italienne, gest. von Scotin; Preis 1051 Frcs. 3. Amour désarmé, gest. von B. Audran; Preis 499 Frcs. (heut beim Herzog von Aumale in Chantilly). 4. Mezzetin die Guitarre spielend; Preis 700 Frcs. 5. Landschaft (3' : 2' 4"), wurde zurückgekauft. 6. Le dénicheur de moineaux, eine dekorative Malerei, gest. von Boucher; Preis 175 Frcs. 7. Ein kleines Bildniss Watteau's, 5½" : 4½". — Das Firmenschild wie so viele andere Bilder Watteau's, die Julienne besessen, fehlen im Auktionskataloge. Dafür fand Goncourt im Katalog der Auktion Guillaume vom Jahre 1769 unter No. 209 ein Bild von Watteau „représentant un peintre qui fait encaisser ses tableaux". Er glaubt, wie allerdings wahrscheinlich, in dieser Darstellung die linke Hälfte des Gersaint'schen Schildes zu erkennen und schliesst aus der Mariginal-Bemerkung in seinem Exemplar des Kataloges „pour la Prusse", dass dies Werk identisch mit dem einen der jetzt im Berliner Schloss befindlichen Stücke sei. Allein das Bild aus dem Besitze des Abbé Guillaume war erheblich kleiner als das Berliner (3' h. : 4' br. gegenüber von 1,62 : 1,51 m), auch ein Längsbild, während das unsere ein Höhenbild ist. Es dürfte deshalb nur eine Reproduktion der Hauptgruppe, ohne die hoch hinaufsteigende mit Gemälden bedeckte Wand des Hintergrundes gewesen sein, und da Watteau bald nach Vollendung des grossen Bildes starb, wahrscheinlich sogar von anderer Hand.

Die Komposition zerfällt in zwei ganz von einander getrennte Gruppen; links das Verpacken der Gemälde, rechts der Verkauf von kleineren Objekten am Ladentisch. Verbindende Figuren zwischen beiden Gruppen fehlen so ganz, dass ein spekulativer Kopf leicht auf den Gedanken kommen konnte, das in seinen Mafsen etwas ungefüge Werk in zwei Gemälde zu zerlegen. In der Zeichnung laufen Flüchtigkeiten mit unter, wie wir sie bei Watteau eigentlich sonst nicht finden: so der viel zu kleine Fuss des knieenden Herrn rechts, und das zu lang geratene Bein der Dame auf der linken Hälfte. Dies und der ziemlich langweilig hingestrichene Vordergrund und Ladentisch rechtfertigen den Gedanken einer schnell und flüchtig fertig gestellten Arbeit. Dagegen sind alle anderen Teile mit grosser Sorgfalt und eingehender Liebe behandelt, und die ganze Technik hat im Gegensatz zu der pointierenden Malerei der früheren Zeiten etwas ruhiges, ist mehr flüsssiges gewonnen. Die Faltengebung ist klar und viel einfacher wie früher; die liebenswürdigen Köpfe der lebendig bewegten und mit der Watteau eigentümlichen Grazie sich gebenden Figuren sind offenbar sämmtlich Porträts. Die Krone des Ganzen aber ist der Hintergrund mit seinen Gemälden und Spiegeln, vielleicht die bedeutendste malerische Leistung Watteau's überhaupt. Er wird denn auch in den zeitgenössischen Berichten besonders gerühmt; an ihn mag Watteau hauptsächlich gedacht haben, wenn er dies Werk als sein bestes bezeichnet. Das Bild ist so solid behandelt, dass es weder nachgedunkelt ist, noch durch Sprünge stark gelitten hat. Der feine koloristische Reiz wirkt noch heute wie am ersten Tage. Ein kühler, perlgrauer Grundton beherrscht das Ganze, so glücklich, so vornehm, wie sich unter den mir bekannten Bildern diesem kein zweites gleich stellt. Verwandten Ton zeigen zwar die „Comédiens français", sind aber in der Gesammtwirkung viel ordinärer; vor allen Dingen haben sie nichts von der leuchtenden Klarheit, die hier in diesem blassen, fast farblosen Kolorit steckt.

Am 18. Juli 1721 verschied Watteau. Einige Jahre später setzte ihm Julienne bekanntlich jenes Monument ohne Gleichen in der Kunstgeschichte, auf welches in dieser Studie so oft Bezug genommen werden musste: Er liess sein gesammtes Lebenswerk, soweit dasselbe nachzuweisen war, auf eigene Kosten in einem vierbändigen Kupferwerk reproduzieren. Zwei Bände enthielten allein Zeichnungen, die zumeist von dem damals jungen François Boucher radiert wurden. Es war das erste Mal, dass Einzelstudien eines Künstlers in grösserer Sammlung gestochen wurden!

Einige Zeit nachdem Julienne's Werk erschienen, schrieb Marquis d'Argens „dans vingt ans d'ici on troquera en France deux tableaux de Raphaël contre un évantail de Watteau". Aber die Zeiten wandelten sich. „Zur Ehre der französischen Nation müssen wir gestehen, dass sich dieser Geschmack (für Watteau'sche Bilder) nach der Mitte des XVIII. Jahrhunderts verlor und dass die noch schlechteren Nachahmer, welche Watteau in der Person von Pater und Lancret hinterliess, bald in ihr nichts zurücksanken" schreibt Fiorillo im Jahre 1805 und elf Jahre später urteilt Füssli nach Aufzählung der gestochenen Oeuvre Watteau's gar: . . . . „wir schliessen mit der Bemerkung, dass dieser Kram immerhin das grosse Interesse hat, den französischen Geist des Jahrhunderts Ludwigs XV. jämmerlichen Andenkens, schädeltreffend zu zeichnen". In derselben Zeit hatten die Watteau'schen Bilder überhaupt keinen Marktwert mehr, sie waren auf Auktionen gelegentlich geradezu unverkäuflich. — Vor zwei Jahren bot ein Pariser Agent für die Einschiffung nach Cythère im hiesigen Schloss 250,000 Mark!

II. DIE SCHULE WATTEAU'S.

In Watteau haben wir einen Künstler vor uns, der seine eigenen Bahnen geht, sich sein besonderes Genre schafft; das allmälige Ausreifen seines Kunstcharakters nimmt deshalb unser Interesse in ganz anderem Mafse in Anspruch als der gleiche Vorgang bei den Schülern. Die Nachfolger überkommen das Resultat seiner Entwickelung. Nicht weil in ihrem Geiste diese besondere Gedankenwelt nach künstlerischer Verkörperung ringt, sondern lediglich weil der Meister durch sie Ruf erlangt hat, weil seine Bilder der Welt gefallen und gut bezahlt werden, schliessen sie sich ihm an. Das künstlerische Problem reizt sie nur in seinen Aeusserlichkeiten. So ist auch von einer Entwickelung bei ihnen nur in Aeusserlichkeiten die Rede.

Es handelt sich hier hauptsächlich um zwei Männer, Lancret, den fast gleichaltrigen Nachahmer, und Pater, den einzigen direkten Schüler Watteau's. Beide lehrte die Ausstellung in ausgiebiger Weise kennen. Erheblich hinter ihnen steht die übrige Gefolgschaft Watteau's zurück, wie der Pesne-Schüler Mercier, von dem die Berliner Schlösser manches Stück unter Watteau's Namen besitzen und der auch in England vieles der Art gemalt hat, ferner Dietrich, Chodowiecki, die Lisiewska, gelegentlich Pesne selbst und viele andere. Lancret übertrifft Watteau hier und da an Fleiss in der Darstellung, an sorgfältiger Durchführung der Einzelheiten; er und Pater aber bleiben stets schwache Nachahmer seines besonderen künstlerischen Könnens. Watteau's Gestalten sind unmittelbar im Leben beobachtet, sind ächt in allen ihren Lebensäusserungen; bei den Schülern wird man das Gefühl des Reflektierten, des im Atelier gestellten lebenden Bildes nicht los. Dabei ist Lancret in seiner ganzen Auffassung ein hausbackner, oft selbst etwas plumper Gesell; Pater ein Künstler von grösserer Eleganz und bisweilen miniaturartiger Feinheit in der Darstellung, der aber dabei stets äusserlich bleibt und nur zu oft flüchtig bis zur Rohheit wird.

Beiden fehlt auch Watteau's Verhältniss zur landschaftlichen Natur. Anfänglich ein Manierist in Farbe und Zeichnung gelangt dieser, wie wir sahen, durch das Studium des Rubens, Tizian und Lorrain zu einer grossartigen Erfassung der Natur. Die Landschaft-Schilderung der Schüler ist und bleibt konventionell. Lancret verliert sich gern in eine blaugrüne ideale Farbenstimmung, die seinen Arbeiten bisweilen eine unleidliche Süsslichkeit giebt. Bei Pater herrscht mehr ein blassbräunlicher oder kreidig-weisser Grundton vor. Diese Abschwächung der farbenglühenden Palette Watteau's ist zugleich ein charakteristisches Zeichen der allgemeinen Geschmacksentwickelung. Ebenso stehen Beide in der Charakteristik der menschlichen Gestalt hinter ihrem Vorbild zurück. Watteau's nervig schlanke Menschenwelt, bei der jede Bewegung von der Geschmeidigkeit der Glieder und von jener völligen Beherrschung derselben zeugt, die zur Grazie wird, ist ersetzt bei Lancret durch einen gewöhnlicheren Menschenschlag, dessen bäuerlich ungeschickte Bewegungen etwas geräuschvolles haben, bei Pater durch Theatergestalten, deren Inkarnat zumeist noch die Schminke erkennen lässt. Beider Talent aber ist keineswegs unerheblich; Beide sind keineswegs blosse Nachahmer, aber auch keine selbstständigen Künstler.

Der Charakter von Lancrets Kunst ist das Spiegelbild seiner äusseren Lebensverhältnisse: Sohn eines Kutschers und einer Seifensiedertochter hat er sein Leben

im Herzen von Paris verbracht, wo er geboren wurde. Die Thore der Vaterstadt scheint er überhaupt nicht zu längerer Abwesenheit durchschritten zu haben. Er lernt das Malergewerbe, weil ein Bruder bereits Graveur ist, der den Jüngeren ohne Schwierigkeit auf die künstlerische Bahn lenkt. Das Hauptziel seines Lebens aber sind nicht künstlerische Ideale, sondern das Bestreben, seiner Familie eine behagliche Existenz zu schaffen. Anspruchslos in seinen Lebensgewohnheiten, stand er im Kreise der Seinen, ein fleissiger, wenig um die Aussenwelt bekümmerter Arbeiter, dessen Hauptgenuss das Theater ist; ihm entlehnt er gern seine Motive. Ein Kleinbürger in seiner ganzen Lebensweise, kennt er die Sitte der vornehmen Gesellschaft nur wenig, und eben so wenig jene Scenen fröhlicher Lebenslust, die in Watteau's Atelier nicht selten waren, wenn er die Freunde oder die Freundinnen in seine Kostüme steckte und nach ihnen skizzierte. Ihm fehlt in Leben und Kunst der poetisch verklärende Hauch, das angeborene Gefühl für Grazie und Vornehmheit, welches Watteau eigen; seine Erfindungen bleiben deshalb meist schwerfällig; seine Gestalten heucheln nur die vornehme Welt. Bald erkennt man in ihnen die linkischen Bewegungen mittelmässiger Schauspieler, bald fühlt man das gemeine Modell heraus, welches sich der eleganten Garderobe zum Trotz in seiner alltäglichen Weise bewegt. Auch der Ausdruck der Gesichter hat im Gegensatz zu der liebenswürdigen Koketterie der Watteau'schen Köpfe etwas Triviales. Nicht selten ist die Geberde zu einem nichtssagenden, süsslichen Lächeln verzerrt. Derselbe, nicht gerade anmutige Kopftypus kehrt vielfach bei ihm wieder: er zeigt Eigentümlichkeiten der Zeichnung, die so typisch auftreten, dass sie die Gemälde schon auf den ersten Blick charakterisieren, nämlich die auffällig flachen Hinterköpfe und die vorgebauten, fast wasserköpfig geschwollenen Stirnen. Sie drücken den Gestalten von vornherein den Stempel des Gewöhnlichen auf. Seine Motive sind denen Watteau's ähnlich, aber ihm fehlt die Fähigkeit, für sie zu interessieren; der Tanz eines einzelnen Paares inmitten der Komposition wiederholt sich bei ihm in ermüdender Häufigkeit.

Der Gewandung fehlt die präcisierende Schärfe Watteau's. Lancrets Falten fallen länger und weicher; die Gewänder sind bauschiger, etwa den früheren Typen bei Watteau entsprechend. Statt der kleidsamen, von diesem erfundenen Kostüme seiner Figuren nähert der Nachahmer sich mehr der Tagesmode.

Für die Feststellung des Oeuvre von Lancret ist bisher noch wenig geschehen. Guiffrey[1]) kennt von ihm in öffentlichen Sammlungen überhaupt nur 44 Gemälde, darunter fünf Nummern in unseren Schlössern. Nur 28 Bilder hat Lancret (nach ihm) bei seinen Lebzeiten ausgestellt, und zwar vier in der „Exposition de la jeunesse", vierundzwanzig im Salon. Da nun Se. Majestät der Kaiser allein sechs und zwanzig Gemälde dieses Meisters besitzt, so dürfte es im Interesse der allmäligen Rekonstruktion von dessen Lebenswerk angezeigt sein, den vollständigen Catalogue raisonné derselben hier folgen zu lassen. Wenn ich es versuche, denselben chronologisch anzuordnen, so darf dies Unternehmen bei dem Mangel an allen Anhaltspunkten eben nur als ein *Versuch* gelten, und auch dieser will keinen andern Anspruch machen als den, den einzelnen Bildern ihren *ungefähren* Platz in der Zeitfolge anzuweisen. Der Gleichmässigkeit halber bin ich dabei genötigt die Beschreibung der auf der Ausstellung vertretenen Gemälde hier noch einmal zu geben. Freilich gehört

[1]) Éloge de Lancret par Ballot de Sovot (Tome V. de la collection de travaux sur l'art français).

nicht alles hier Aufgeführte zu den besseren Bildern des Künstlers; gar vieles ist Durchschnittswaare. Dem gegenüber rangieren die Nummern 16, 17, 18 aber unter den vorzüglichsten Stücken Lancrets.

Als charakteristisch für die Jugend-Arbeiten im Allgemeinen darf gelten, dass die Behandlung, ähnlich wie bei Watteau, dem noch geringeren Können entsprechend flüchtig, die Zeichnung unbestimmt ist; in den Nebensachen bleibt vielfach das Braun der Untermalung in den Mitteltönen und Schatten stehen, so dass nur die Lichter lasierend in den Farben der Lokaltöne aufgesetzt sind, dicker an den Höhen, verlaufender gegen die Halbschatten. Der Ton im Ganzen ist hell, in einzelnen Bildern etwas bunt, aber stets in der Gesammthaltung ins Blaugrünliche gebrochen. Die Köpfe haben meist ein unbehülfliches Lächeln; der Lancret überhaupt eigene Typus mit der vorgebauten Stirn tritt hier besonders scharf hervor. Auch sind im Gegensatze zur späteren Zeit mit ihren überschlanken Figuren in dieser Anfangsperiode die Köpfe oft noch zu gross. Breite und unmotivierte, die Zeichnung verwischende lichtbräunliche Halbschatten legen sich auf die Gesichter; sie werden in späterer Zeit allmälig grauer. Und wie die Köpfe, so zeigen auch die Hände zu Anfang noch die Unfähigkeit des Künstlers, diese schwierigen Partien genauer zu charakterisieren. Ein besonders widerwärtiger Zug der Lancretschen Bilder aus dieser Frühzeit ist es endlich, dass er gern halbwüchsiges Volk, fünfzehn- bis sechszehnjährige Burschen und Mädchen darstellt, denen das Liebesgebahren noch recht wenig ansteht. Später verschwindet diese einer greisenhaften Phantasie entsprechende Unart.

Für all diese Züge bietet ein charakteristisches Beispiel:

1. Das Kegelspiel. Eine Gesellschaft halbwüchsiger Knaben und Mädchen belustigt sich mit dem Kegelspiel. Von rechts her wirft ein Jüngling die Kugel an einem Baum im Vordergrund vorüber, an dem ein vom Rücken gesehener junger Mann lehnt, während auf der anderen Seite des Stammes ein junges Mädchen am Boden sitzt. Links hinter den Kegeln neun andere sitzende und stehende Zuschauer. Zuckerkistenholz; 27 : 32.

Wärmer im Ton, aber von der gleichen flüchtigen Behandlung, den breiten Halbschatten auf den Gesichtern, der ordinären und flauen Zeichnung ist das Gegenstück zu diesem Bilde, welches in Folge von Rissen leider stark restauriert ist:

2. Le jeu de cache-cache Mitoulas; Larmessin sc. Neben einer Herme spielt ein jugendliches Paar: inmitten vor der gelagerten Gesellschaft ein Jüngling, rechts im Vordergrunde das junge Mädchen, welches halb zurückgewendet zwischen den Fingern ihrer vor die Augen gelegten rechten Hand hindurchblickt. Zuckerkistenholz 27 : 32.

Zeitlich nahe steht diesen Werken:

3. Le jeu de pied-de-boeuf; Larmessin sc. In einer Gesellschaft von zehn jungen Burschen und Mädchen, die sich im Waldesdickicht neben einer Fontäne gelagert haben, spielt ein Jüngling und ein junges Mädchen das Pied-de-boeuf-Spiel. Er hat scherzhaft drohend die Linke erhoben, während er mit der Rechten ihre Hand noch fest hält.

Trotz des tiefen Tones der Landschaft, der vielleicht durch Nachdunkeln entstanden, ist das Bild etwas fad in den Figuren, ist namentlich der Jüngling noch

ungeschickt gezeichnet. Das Werk trägt überhaupt unverkennbar die Kriterien der Frühzeit, unterscheidet sich aber vortheilhaft von dem bisher genannten durch die sorgfältigere Malerei.

4. Der überraschte Schläfer. Unter einem hohen Baume schläft ein eleganter junger Schäfer, dem sich von links her leise eine Schäferin genähert hat, um ihn durch Berühren mit einem langen Halme zu wecken. Zuckerkistenholz, 27 : 32 (Rococo-Galerie No. 25).

Wieder ist die Behandlung in den Nebensachen flüchtig, ist in den Mitteltönen die Untermalung in Braun vielfach stehen geblieben, und wieder lassen die in Halbschatten gelegten Köpfe eine schärfere Zeichnung wünschen, wenn schon sie besser sind als auf den bisher betrachteten Bildern. Die Gestalten selbst erwecken noch kein Interesse: Der Schäfer liegt brutal in voller Vorderansicht am Boden, die Schäferin ist steif in ihrer Bewegung, das rechte Bein viel zu lang.

5. Der Tanz vor dem Zelte. Vor einem im Walde aufgeschlagenen Zelte tanzt ein Paar, indem es sich mit beiden Händen führt. Links von ihm und im Zelte die gelagerte Gesellschaft; rechts im Vordergrunde stösst ein Nachen mit vier Personen ans Land. Leinwand, 60 : 74.

Himmel, Erdboden, Wasser, Fernen, selbst die Decke des Zeltes und das Weiss in den Kleidern sind nach Grün gebrochen. Dies wie die typischen Köpfe, deren breite Halbschatten und die noch unbestimmte Gewandbehandlung weisen auf die Frühzeit, aber die Malerei der Köpfe und Hände zeigt schon erhebliche Fortschritte. — Das Gegenstück hierzu führt wieder einen Schritt weiter. Die solidere mehr pastose Behandlung wird allmälig Norm, selbst bei minderwertigen Arbeiten, wie dies Bild es im Grunde ist:

6. Jagd-Frühstück. Vor einigen hohen Bäumen, an denen rechts und links vorbei der Ausblick in die Ferne geht, hat sich eine Gesellschaft von Kavalieren und Damen gelagert. Rechts im Vordergrunde ein Piqueur mit vier Hunden, hinter ihm ein Diener mit drei Pferden. Links kauert ein Diener, der Wein eingiesst, am Boden. Einer der Kavaliere bietet soeben seiner Dame ein Glas Eis an. Leinwand, 60 : 74.

7. Das unterbrochene Konzert. Zwei Damen und Scaramouche haben in einer Parklandschaft rechts von einem Wandbrunnen musiziert. Jetzt liegt die Guitarre am Boden; Scaramouche ist einer der Damen in die Arme gesunken, während die andere lächelnd zu dem rechts im Hintergrunde stehenden und spöttisch auf das Paar deutenden Harlekin hinüberblickt. Eichenholz, 32 : 27 (Rococo-Galerie No. 33). Radiert von C. F. King.

Die Gestalt des knieenden, seine Dame umfassenden Herrn ist bekanntlich eines der vielfach bei Watteau wiederkehrenden Motive. Dass Lancret, trotzdem er sein Vorbild nur zu kopieren brauchte, die Dame hier so ungelenk und teilnahmslos zeichnete, giebt ein charakteristisches Zeugniss für die geringere Kraft. Die Geberde der zweiten Dame ist fast zur Grimasse verzerrt und ihr weitbauschendes Gewand gewährt über die Bewegung keine Auskunft. Das Bild gehört der reiferen Frühzeit an; sein klarer, goldig warmer Ton besass ursprünglich wohl in allen Teilen jene schöne Durchsichtigkeit, die heut noch die Gewänder der beiden Herren haben. In Folge zahlreicher breiter Sprünge des Malgrundes ist das Bild aber leider stark restauriert worden.

8. Der Guckkastenmann. Auf dem freien Platz vor einigen Häusern umstehen sieben junge Mädchen und ein Kind einen Guckkastenmann. Links von der Hauptgruppe im Hintergrund ein Bauer und eine Bäuerin mit ihrem Esel; rechts gegen den Hintergrund vor Zelten eine zahlreiche Gesellschaft. Eichenholz, 52 : 78.

Frühes, lichtes, aber etwas buntes Bild, dem die Helligkeit des Hintergrundes mit seinen weissen Häusern ein von der Schablone Lancrets abweichendes Aeussere giebt. Es ist noch flüchtiger behandelt als schon ein grosser Teil der Arbeiten dieser Zeit. Das Beste ist das gemein listige Gesicht der Hauptperson, die mit offenbar zweideutigen Versprechungen ein noch widerstrebendes Mädchen anzulocken sucht, während dessen Kollegin bereits in den Kasten hineinschaut.

Einen wesentlichen Fortschritt hiergegen bezeichnet:

9. Das Fest im Freien. In waldiger Landschaft hat sich vor zwei Zelten eine grosse Gesellschaft gelagert, in der Masken der italienischen Komödie ihr Wesen treiben. Inmitten tanzt ein Paar. Rechts im Vordergrunde bietet ein Mann auf einem grossen Brett Waldfrüchte dar, hinter ihm zapft ein Weib Wein aus einem aufgelegten Fass. Links im Hintergrunde Blick auf gebirgige Landschaft und einen Fluss, auf dem eine Gondel mit zahlreichem Volk ans Ufer stösst. Leinwand, 75 : 93 (Rococo-Galerie No. 27).

Das Bild ist offenbar in engstem Anschluss an Watteau gemalt, das beweist sein goldig warmer Ton und die landschaftliche Scenerie mit dem zwischen fernen, halb Tizian'schen Bergformationen sich verlaufenden Städte- und Burgengesäumten Flusse. Die Komposition des Ganzen ist trotz der Häufung der Gestalten locker in den Gliedern; schon ihr Reichtum und die Bewältigung der Massen zeigt den Künstler auf neuen Bahnen, aber die technische Behandlung verweist das Bild doch noch in die frühere Zeit. Der goldige Gesammtton entsteht einfach dadurch, dass die braune Untermalung in allen Teilen in geradezu erstaunlicher Weise neben den Lokalfarben noch mitwirkt.

Dem Ausgange dieser ersten Periode gehört endlich ein ziemlich flüchtiges Werk an:

10. Der Brennspiegel. Unter einem Baum sitzt am Boden ein junges Mädchen, das mit seinem Brennspiegel ein Häuflein Reisig in Brand setzen will. Leinwand, 36 : 48.

Die Bewegung ist manierirt und unschön, das rechte Bein verzeichnet, die ganze Behandlung ziemlich grob, aber die Malerei dabei doch erheblich solider als früher. Noch klingt leise jene grünlich süsse Gesammtstimmung der älteren Zeit durch.

Allmälig vertieft sich dann der Ton zu einem warmen Gelb mit tiefen energischen Schatten, die Zeichnung wird freier und in Folge dessen bestimmter, auch die Modelltypen werden etwas mannigfaltiger, vor Allem aber die Figuren erheblich schlanker; und diese Neigung steigert sich allmälig fast bis zur Karikatur. Die Erscheinung des Ganzen gewinnt an Präzision. In diese Klasse gehört

11. Die Schaukel. Zwischen hohen Bäumen ist eine Strickschaukel aufgehängt, auf der eine Dame in gelbem Gewande soeben von ihrem Kavalier geschaukelt werden soll. Rings um die Schaukel noch neun Personen. Leinwand, 60 : 74.

Der leicht grünliche Gesammtton und die breiten graubraunen Halbschatten erinnern noch an die erste Periode, die Sicherheit der Zeichnung aber und die tiefere und kühlere Gesammthaltung unterscheiden das Werk von den Arbeiten jener Zeit. Die Malerei ist solide, die Köpfe sind zum Theil sogar sehr sorgsam modelliert. Wie eng sich Lancret selbst in Kleinigkeiten gelegentlich an Watteau anschliesst, zeigt hier der unmittelbar vor dem Schaukelnden am Boden schlafende Hund, der übrigens häufiger wiederkehrt (vgl. No. 19) in einem frappanten Beispiel: er ist genau aus Watteau'schen Bildern kopiert. Sehr nahe steht diesem Bilde

12. Der Tanz an der Fontäne mit dem Flussgott. Rechts von einem Wandbrunnen, dessen Wasser ein Flussgott aus einer Urne ergiesst, hat sich eine Gesellschaft von acht Personen gelagert, vor der ein Paar nach den Tönen von Flöte und Guitarre tanzt. Leinwand, 60 : 74.

Behandlung und Durchführung sind die gleichen wie im vorigen Bilde, die Gesten, wie stets bei Lancret ein wenig geziert, die Köpfe schon viel zu klein.

Aus dieser mittleren Zeit dürfte dann auch ein Werk stammen, welches ursprünglich gewiss nicht ohne Reiz war, jetzt aber durch zahllose breite Sprünge und, schwerer noch, durch Uebermalung gelitten hat:

13. Das Frühstück im Walde. In einer Waldeslichtung hat sich eine Jagdgesellschaft gelagert und ist mit dem Imbiss beschäftigt, der auf einem am Boden liegenden Tafeltuch ausgebreitet ist. Rechts und links Diener mit Pferden. Leinwand, 0,96 : 1,30.

Noch schlimmer als diesem Werke hat die Sonne, welche im vorigen Jahrhundert, nicht behindert durch Vorhänge, auf die Bilder der kleinen Galerie in Sanssouci wirkte und der Restaurator, dem diese Arbeiten in unserm Jahrhundert anheimfielen, die beiden folgenden Bilder geschädigt:

14. Die Abreise nach Cythere. Rechts am Ufer liegt das Schiff, vor welchem sieben Personen einen Reigentanz aufführen; von links her nähern sich aus einer jonischen Architektur einige Pilgerpaare dem Ufer. Leinwand, 72 : 59.

15. Tanzendes Paar in einer Landschaft, die Dame von vorn, der Kavalier vom Rücken gesehen. Rechts und links im Vordergrund sowie inmitten im Hintergrund leichte Baumpartien. Leinwand, 80 : 100.

Ursprünglich schon ein dekoratives flüchtiges Werk, ist dies Bild heute so übermalt, dass man die Hand Lancrets überhaupt nur noch am Kopf der Dame erkennt. Im Gegensatz zu diesen Ruinen ist

16. Der ländliche Tanz (Bal champêtre), ein völlig intaktes Bild aus der besten Zeit des Künstlers, ein Werk, welches zu d'Argensville's Zeiten für eins seiner Hauptstücke galt und es in der That ist: In Parklandschaft vor einer halb zwischen Bäumen verborgenen, sich hoch aufbauenden Fontäne und rechts vor einem am linken Rande des Bildes sichtbaren jonischen offenen Rundbau belustigt sich eine Gesellschaft von über vierzig Personen. Inmitten ein tanzendes Paar, links im Vordergrunde Gruppe von drei Personen, die einen Hund mit einer Maske necken. Links hinter dieser Gruppe tritt ein Mann aus der Architektur ins Freie (Bildniss des Künstlers); zwischen den Säulen links noch andere Personen. Rechts vom tanzenden Paare vier Musikanten und vor und neben ihnen eine grössere Gruppe von stehenden und gelagerten Personen. Leinwand, 62 : 87.

Der alte Ruf dieses Bildes ist durchaus berechtigt; leuchtende Farbe, feiner und klarer Ton, Lockerung der Pläne im Bilde, Sorgfalt in Zeichnung und Durchführung, sind seine ins Auge fallenden Vorzüge; die Gestalten sind zudem ausnahmsweise gut gezeichnet, die Köpfe mit ihren lichten graulichen Halbschatten mit grosser Liebe behandelt, die Zeichnung der Einzelnheiten von Mund, Augen, Nase, besser als sonst. Als charakteristische Mängel bleiben aber auch hier eine gewisse Unsicherheit in der Wiedergabe der Hände und die Flauheit in der Gewandbehandlung bestehen. Am besten gemalt ist der Oberkörper des von vorn gesehenen Tänzers in rosa und grau gestreiftem Kleide, eine Leistung, die an feiner und zugleich solider Malerei vielleicht das Beste ist, was Lancret je gemacht. Das Hineintragen seiner eigenen Persönlichkeit in die Darstellung ist ein Zug, den er offenbar auch seinem Vorbilde entlehnt hat; in der „Accordée de Village" erscheint Watteau am linken Rande des Bildes in Begleitung eines Freundes.

Gegen Ausgang dieser Periode wird die warme Stimmung, zu der Lancret allmälig gelangt ist, merklich kühler. Ein Paar Hauptbilder aus dieser Zeit brachte die Ausstellung in dem „Moulinet" und der „Gesellschaft im Garten-Pavillon", beide aus den Wohnzimmern Friedrichs des Grossen im Stadtschloss zu Potsdam

17. Das Moulinet. Links von einer Laube mit Gitterwerk und einer Bacchus-Statue tanzen zwei Paare nach den Klängen eines Dudelsackspielers Moulinet. Zu den Seiten der Rest der Gesellschaft, ganz links im Hintergrunde ein sich entfernendes Schäferpaar. Leinwand 1,31 : 0,97. (Rococo Galerie No. 26).

18. Die Gesellschaft im Gartenpavillon. In einem runden Gartenpavillon tanzt nach den Klängen eines rechts im Hintergrunde aufgestellten Orchesters ein Paar. Zahlreiche Gruppen beleben den ganzen Raum, darunter links am Tische eine Dame, zu der ein Herr, knieend, eifrig spricht. Leinwand, 1,31 : 0,97 (Rococo-Galerie No. 32).

Die Mängel der Lancret'schen Figuren, die hässlich gebauten Köpfe, die in dieser Periode bereits übertriebenen langen Figuren, kehren auch hier wieder, aber der Meister ist allmälig zu grosser Sicherheit in der Zeichnung gelangt; das Flaue, Verschwommene der älteren Arbeiten ist gewichen. Die Köpfe zeigen ein sorgfältiges Email, in dem nur die konventionell bleibende, weissliche Karnation stört. Die Gewänder und Nebensachen sind gewissenhaft in einer ziemlich vertreibenden Technik durchgeführt. Von besonderem Reiz ist der Ton des Ganzen, der in etwas an den feinen grauen Perlton in Watteau's Firmenschild erinnert, freilich aber nicht so klar wie dort ist. — Sind diese beiden Werke vortreffliche Beispiele zur Charakteristik der mittleren Periode des Künstlers, so führt das Bild: „Der Vogelfänger" bereits an den Uebergang in die spätere Zeit. Der Ton des Ganzen wird hier schon schwerer, die Lichter fangen an kreidig, die Schatten schwärzlich zu werden.

19. Der Vogelfänger *(Les amours du boccage)*, gest. von Larmessin. In Parklandschaft sitzt unter hohem Baume ein Schäfer mit einem Vogelkäfig auf den Knien. Dem gefangenen Vögelchen bietet von rechts her eine Dame Futter dar; links sitzt eine Schäferin; neben ihr drei Schafe, zu ihren Füssen ein schlafender Hund. Leinwand, 41 : 46 (Langer Saal No. 54).

Das Bild besticht durch die lebendige, gut zusammengestimmte Komposition, die denn auch im vorigen Jahrhundert mehrfach in Gobelins wiederholt wurde; die Durch-

führung ist aber flüchtig; sorgfältiger gemalt sind nur die beiden Gestalten des Schäfers und der sich von rechts her auf ihn lehnenden Dame.

In dieselbe Uebergangszeit gehören die beiden folgenden Bilder:

20. Das beendete Gastmahl. Eine Gesellschaft hat im Freien ihr Mahl beendet und sich in verschiedene Gruppen aufgelöst. Links stimmt ein Kavalier die Laute, wobei er den rechten Fuss auf einen Flaschenkorb stützt. Inmitten bietet ein anderer Kavalier seiner Dame ein Glas Wein dar; rechts schaukelt ein dritter die seine auf einer zwischen hohen Bäumen aufgehängten Schaukel. Ein Teil der Gesellschaft ist noch auf und neben dem Tische scherzend beisammen. Leinwand, 1,00 : 1,32. (Uhrsaal No. 9).

Wieder dieselben skizzenhafte Behandlung, von der nur einzelne, sorgfältig gemalte Köpfe eine Ausnahme machen und wieder fällt die grössere Sicherheit der Zeichnung, hier auch bei den Händen, auf.

21. Die Gesellschaft im Freien. Im Vordergrunde haben sich zehn Personen am Boden gelagert. Hinter ihnen Gruppen Stehender, die plaudern und scherzen. Ganz hinten gedeckter Tisch, von dem ein Diener die Reste der Speisen abhebt. Leinwand, 64 : 71. (Rococo-Galerie No. 2).

Die Landschaft mit dem hellen Ausblick zwischen dunklen Baumpartien erinnert an Watteau'sche Motive, ohne diesen an Durchsichtigkeit gleich zu kommen. Die Komposition ist sehr lebendig, die Bewegungen freilich hier und da ungelenk und bei den Damen oft durch die weitbauschenden Kleider verhüllt. Die Zeichnung ist vielleicht noch sicherer als auf den vorhergehenden Bildern; einzelne Köpfe waren ursprünglich sehr fein modelliert, haben aber leider durch Restaurationen gelitten. Bemerkenswert ist die flotte, etwas unruhige, aber für Lancret selten leichte Behandlung, auffällig in dieser späteren Zeit, aber nicht ganz vereinzelt, endlich eine Art von Rückkehr zu der Gesammthaltung seiner früheren Bilder: Im grünen Walde auf grünem Erdboden lagern u. A. vier gelbgrün gekleidete Damen und ein Herr in blaugrünem Kostüm neben einander.

In die letzte Periode des Meisters führt uns dann:

22. Der Ball. Rechts neben einer Park-Architektur hat sich eine zahlreiche Gesellschaft gelagert: inmitten ein tanzendes Paar, rechts eine Gruppe von zehn Personen; links auf den Stufen des Gebäudes sitzen sechs Damen nebeneinander, von denen die zweite mit einem vor ihr knieenden Herrn scherzt. Vor dieser Gruppe am Boden eine siebente Dame, die zu dem tanzenden Paare aufblickt. Leinwand, 73 : 93. (Rococo-Galerie No. 30.)

Wieder ist die gute Zeichnung, sind die natürlichen, wenn auch nicht graziösen Bewegungen hervorzuheben, aber — ein Fortschritt in der Mode — die früher nur bauschigen Damenkleider sind jetzt über den Reifrock gelegt. Der Ton ist kreidig in den Lichtern, kühlschwärzlich in den Schatten, die Gesammthaltung dadurch schwerer als in der früheren Zeit.

23. Das Blindekuhspiel. Vor einer reich gegliederten Gartenterrasse mit Treppen und Fontänen belustigt sich eine zahlreiche Gesellschaft damit, die blinde Kuh über einen Strick hüpfen zu lassen; rechts am Boden eine Gruppe, in der ein Kavalier seine Dame umarmen will. Leinwand, 0,96 : 1,30.

Wie alle Bilder der kleinen Galerie in Sanssouci hat auch dies durch breite Sprünge und Uebermalungen gelitten, bleibt aber durch seine Lebendigkeit und Grazie

in Zeichnung und Komposition ein vortreffliches Werk. Die Architektur ist besser gemalt als sonst bei Lancret, der landschaftliche Hintergrund verhältnissmässig leicht und luftig.

In die gleiche späte Zeit des Künstlers gehören endlich noch drei dekorative Stücke:

24. Der Tanz im Freien. Inmitten tanzendes Paar, in dem die Dame von vorn, der Kavalier im Rücken gesehen ist; rechts vier andere Personen, von denen ein Kavalier im Vordergrunde mit seinem Hunde spricht. Leinwand.
25. Der Tanz an der Pegasus-Fontäne. Zur Seite einer Fontäne mit Pegasus-Gruppe tanzt ein Paar in Parklandschaft. Links davon Gruppe von vier Personen, darunter ein Flötenspieler. Inmitten im Hintergrunde eine zahlreiche gelagerte Gesellschaft. Leinwand, 0,76 : 1,06 (Langer Saal No. 48.)
26. Der Schäfertanz an der Herme. Inmitten einer im Freien lagernden Gesellschaft tanzt ein Schäferpaar. Im Hintergrunde neben hoher Pappel eine grosse Herme. Leinwand, 0,76 : 1,06. (Langer Saal No. 50.)

Anhangsweise seien hier endlich noch zwei grössere Stücke im Neuen Palais erwähnt, die in ihrer matten und dabei sehr lichten kühlen Haltung, der dekorativen und doch vertreibenden Malerei trotz einiger an Lancret mahnenden Einzelnheiten nicht eigenhändige Arbeiten dieses Künstlers sein dürften:

Der Tanz im Freien. Rechts von einer Phantasie-Architektur tanzt ein Paar, indem der Herr seine Dame drehen lässt; nach rechts fünf andere Personen, unter denen ein Musikant, und am Rande des Bildes ein Kavalier mit seinem Hunde hinter sich. Leinwand.

Das Konzert im Freien. Unter hohen Bäumen, neben denen der Blick in die gebirgige Ferne geht, haben sich neun Personen gelagert und machen Musik, rechts am Boden ein Guitarre spielender Herr, der seiner Dame eifrig zuspricht. Leinwand.

* * *

Ungünstiger als für Lancret gestaltet sich das Gesammturteil für Pater. Auch in seiner traditionellen Jugendgeschichte mischt sich vielfach Dichtung und Wahrheit. Während die älteren Biographen berichten, dass er als ganz junger Mensch in das Atelier Watteau's gekommen, von dort aber bald durch die Unverträglichkeit seines Lehrherrn verdrängt sei, der dann kurz vor seinem Tode Reue über sein Betragen gegen den talentvollen Schüler gefühlt und diesen wieder zu sich genommen habe; hat Cellier dem gegenüber in hohem Grade wahrscheinlich gemacht, dass beide Männer überhaupt erst in der letzten Lebenszeit Watteau's zu einander in Beziehung getreten sind. Pater hat das Glück gehabt, noch einige Wochen lang den persönlichen Unterricht zu geniessen, und aus diesem, wie er später selbst wiederholt geäussert, grossen Vorteil gezogen. Es beweisen das auch die Arbeiten seiner ersten Zeit, die das Beste bleiben, was er überhaupt gemalt hat. Aus dieser auf unmittelbare Beziehungen zu Watteau deutenden Frühzeit stammte „Der Tanz in der Gartenhalle" (Langer Saal No. 41). Während Lancret, von gedrungenen Proportionen ausgehend, in seiner späteren Zeit gern die Verhältnisse der Gestalten in die Länge reckt, dadurch, freilich vergeblich, eine grössere Vornehmheit anstrebend, wächst bei Pater die Neigung,

kurze untersetzte Gestalten zu bilden eher noch mit den Jahren. Nicht selten sind die Beine seiner Kavaliere etwas kurz, ihr Unterleib etwas stark. Die Typen der Köpfe aus der Frühzeit schliessen sich vielfach den Watteau'schen Vorbildern an; in auffallender Weise ist dies z. B. in unserem Bilde bei der Dame inmitten der Fall, welche den Umarmungen ihres Kavaliers wehrt. Aber gleichzeitig schon zeigt sich die eigentümliche, später monoton wiederkehrende Bildung mit dem Stupfnäschen, den hochgezogenen Augenbrauen, den gekräuselten dunkelblonden Haaren und dem rundlichen Oval: ein zwar niedlicher, aber gewöhnlicher Typus. Die Köpfe der Hauptpersonen sind hier sorgfältig mit sattem Pinsel nass in nass gemalt und energisch modelliert. Bei solchen später nicht wiederkehrenden Leistungen glaubt man Watteau hinter dem Stuhle des Schülers stehen zu sehen, wie er diesen zwingt, seiner Oberflächlichkeit zum Trotz nun einmal einen Kopf sorgfältig durchzuarbeiten. Die Nebensachen sind dagegen flüchtig, die Gewandung unruhig und kleinlich ohne Klarheit. Den etwas verschwommenen Händen sieht man es an, dass der Künstler noch nicht die volle Sicherheit erlangt hat, über die er später gebietet. Schon hier zeigt sich ferner die später schroffer hervortretende Neigung Paters, statt des eigentlichen *Modellierens* mit der Farbe mit feinem Haarpinsel zu *zeichnen*. Hier sind es vornehmlich die höchsten Lichter, die er so in reinem Weiss aufsetzt, dann tritt allmälig eine ähnliche Behandlung der Schatten in Sepiatönen hinzu, endlich verflacht sich seine Malweise in flüchtigeren Arbeiten so sehr, dass er fast nur noch mit Sepia in den Lokalton der Untermalung zeichnet. — Die Braun'sche Photographie giebt unserem, in einem lichten aber warmen Ton gehaltenen Bilde eine energischere Wirkung, als es in Wahrheit besitzt, und nähert es so im Totaleindruck in auffälliger Weise Watteau's Arbeiten.

Das Gegenstück zu diesem Gemälde, gleich ihm ein vorzügliches Spezimen von Paters Kunst in seiner guten Zeit, befindet sich im Neuen Palais. In allen Teilen dem Vorigen ziemlich gleichwertig, finden sich hier wie dort zwei Frauenköpfe, die besonders sorgfältig in der oben skizzierten Weise gemalt sind:

> An einem runden Tisch im Freien hat eine Gesellschaft von kostümierten Schauspielern und ihren Damen getafelt. Das Mahl ist beendet, ein Diener hebt den Rest des Nachtisches ab, die Gesellschaft hat sich bereits erhoben, und bildet am Tische sowie rechts neben ihm kleine Gruppen. Leinwand, 53 : 45.

Aus etwas späterer Zeit brachte die Ausstellung drei kleine wertvolle Arbeiten: „Soldaten auf dem Marsche" (Langer Saal No. 40), „Die Fischer" (Langer Saal No. 55) und „Das ländliche Fest im Freien" (Langer Saal No. 53). In allen dreien ist die Neigung, statt eingehender Durchführung nur mit Weiss und Sepia in den Lokalton der Untermalung zu zeichnen, also trotz aller Feinheit eine mehr dekorativ schnellfertige Behandlungsweise unverkennbar. In den „Soldaten auf dem Marsche" ist der Ton des Ganzen noch energisch, die Zeichnung lebendig, das Studium Wouwermans, dem Pater wie Watteau in solchen Bildern folgt, unverkennbar. In dem „Ländlichen Fest" hat die Landschaft in ihrer rein dekorativen Behandlung eine frappante Aehnlichkeit mit jener frühen Arbeit Watteau's im Neuen Palais (s. Seite 230). Der mehr oberflächlichen Mache, von der Watteau ausgehend, sich allmälig vertieft, fällt umgekehrt der Schüler mit den Jahren mehr und mehr anheim. Das zeigt schon das Gegenstück zu den „Soldaten auf dem Marsche": die „Soldaten vor dem Wirtshaus" (Langer Saal No. 42); es ist flauer und flacher im Ton, flüchtiger in der

Durchführung. Und immer heller wird mit den Jahren der Ton, flacher die Malerei, blasser die Karnation, die kein wirkliches Fleisch mehr, sondern nur noch die Töne von Schminke und Puder geben will. Die Landschaft wird in ganz konventioneller Weise licht graugelb gefärbt, in den Kostümen tritt reines Weiss und Rosa mehr und mehr hervor. Den oft sehr figurenreichen Kompositionen fehlt der innere Zusammenhang, die Gruppen sind nur nebeneinander gereiht. Den besseren Arbeiten der Art bleibt dabei allerdings noch manch äusserlicher Reiz: die Eleganz und die Sicherheit der Technik, die gelegentlich miniaturartige Feinheit der Köpfe. Beispiele hierfür boten die Bilder „Gesellschaft im Freien" (Uhrsaal No. 5), „Das Bad" (Uhrsaal No. 6) und „Das Fest im Freien" (Langer Saal No. 52). In letzterem zeigte namentlich die in der linken Hälfte des Bildes um die Gestalt Pierrots sich schliessende Gruppe, welch liebenswürdig feiner Zeichner Pater auf der Höhe seines Lebens sein konnte, wenn er sich einmal Mühe gab. Das Bild ist bezeichnet: PATER 1733.

Unerfreulicher im kalten Gesammtton, flüchtiger in der Behandlung waren dagegen das „Kleine Bad" (Rococo-Galerie No. 9) und „Das Blindekuh-Spiel" (Rococo-Galerie No. 3), denen sich wieder mehrere Dutzend von Gemälden in den Königlichen Schlössern anreihen liessen, in denen der Künstler mehr und mehr in gemeiner Routine und flüchtiger Mache untergeht: Schablonenhafte Handwerksarbeiten, deren Gesammtton allmälig so blass wird, dass man auf physiologische Veränderungen im Auge des Malers zu schliessen geneigt ist. Sie geben ein trauriges Bild von dem künstlerischen Bankerott eines durchaus nicht unbegabten Mannes.

Von der Proteusartigen Ungleichheit Paters in seinen einzelnen Arbeiten gab auch die Folge von kleinen Gemälden zu Scarrons Roman comique ein charakteristisches Beispiel. Ursprünglich hatte er einen Cyklus von sechszehn solcher Illustrationen geschaffen, doch sind von ihnen nur vierzehn ins Neue Palais gelangt. Während nun die besseren Bilder davon wie „Ragotin will Schauspieler werden" (Rococo-Galerie No. 24), oder „Der Einzug des Magiers Fernando" (Rococo-Galerie No. 15) in einer so sorgfältig vertreibenden Technik gemalt sind, wie sie Pater sonst fremd, ist der Durchschnitt indifferent, Einzelnes sogar von widerwärtiger Rohheit. Freilich streift Pater hier, dem Geist des Romans folgend, an das Gebiet der Karikatur: der kleine Advokat Ragotin und die dicke Madame Bouvillon sind in ihrer ziemlich missgestalteten Bildung nur so aufzufassen.

DIE ÜBRIGEN FRANZOSEN.

Von den übrigen Gemälden der französischen Schule waren Rigauds Bildniss eines Feldherrn (Rococo-Galerie No. 29) und Latours Bildniss des Prinzen Moriz von Sachsen (Rococo-Galerie No. 6) leider so stark grade in den Köpfen restauriert, dass sie ausser Betracht bleiben müssen. Von Pesne konnten nur ein paar gleichgültiger Stücke als Lückenbüsser zur Ausstellung gebracht werden, da die besseren Arbeiten dieses Künstlers in Rücksicht auf die bei Hof stattfindenden Festlichkeiten nicht von ihrem Ort entfernt werden konnten. Das Bild von Boucher, „Venus, Merkur und Amor auf Wolken gelagert" (Langer Saal No. 49.) stammte der Inschrift nach aus seiner besten Zeit und ist sorgfältig gemalt und liebevoll, ohne jene Boucher so oft eigene konventionelle Behandlung des Fleisches modelliert. Es ist dadurch den im

Louvre befindlichen Arbeiten des Künstlers, in denen zumeist der Schöpfer von Vorlagen für die Gobelinfabrikation durchbricht, überlegen. Immer aber konnte auch



diese Arbeit noch nicht als Paradigma für das gelten, was dieser so hoch begabte aber ungleiche Künstler in guten Stunden zu leisten vermochte. Dafür kenne ich in Deutschland überhaupt nur *ein* Beispiel, das kleine Bildniss der Pompadour in ganzer Figur im Besitz der Baronin Willy v. Rothschild in Frankfurt a. M., das an feinem Ton, an Intimität und dabei doch Vornehmheit des Arrangements wie der Haltung, an Sorgfalt und Liebe der Behandlung einen ganz exceptionellen Reiz besitzt.

Den, in Geistes - Richtung und Lebenswandel Boucher nahe verwandten J. F. de Troy, führte die Ausstellung als Sittenbildmaler in besonders günstiger Weise vor. In den beiden Gegenstücken aus dem Besitz des Herrn K. Kuhtz: Der Liebesantrag und das gelöste Strumpfband (Langer Saal No. 46 und 47.) steht die glatte, liebevoll ins Detail gehende Malerei in einem bemerkenswerten Gegensatz zur Frivolität der Darstellung; also schon um das Jahr 1740 etwa ein Vorläufer jener Behandlungsweise, die später durch Baudouin und Freudeberg eine Zeit lang in Mode kam! — Handelte es sich darum, den Durchschnitts-Charakter der gesammten Rococo-Kunst in *ein* Gemälde zusammenzufassen, man hätte hier vortreffliche Paradigmen dafür: die bestechende Grazie der äusseren Erscheinung, der pikante Reiz der Komposition, die Sorgfalt der Arbeit, das grosse technische Vermögen und ein Gefühl für heiter vornehme Gesammtstimmung einerseits, sowie andererseits das Fehlen der geistigen Charakteristik, also des individuell psychologischen Interesses, der Mangel eines eigentlich künstlerischen Problemes und etwas glasig Hartes im Vortrag, sind die Eigentümlichkeiten dieser Bilder. Der goldgelbe, nicht unvorteilhafte Gesammtton derselben war wohl auf Rechnung des Firnisses zu setzen. So kam es, dass das Bild aus dem Besitz Sr. Majestät des Kaisers: „Die Liebeserklärung" (Langer Saal No. 38.) neben diesen beiden Stücken auffallend kühl erschien. Im Gegenstand weniger pikant zugespitzt, ist es ihnen in malerischer Beziehung durch die individuelleren Köpfe und die etwas leichtere Behandlung noch überlegen.

Im Gegensatz zu der etwas harten Eleganz de Troy's in diesen Bildern traten die rein malerischen, am Geist der Holländer genährten Eigenschaften Chardins, des Malers des kleinbürgerlichen Lebens, besonders hervor. Auch von ihm brachte die Ausstellung ein lange verschollenes Bild: „Die Briefsieglerin" gest. von Fessard (Uhrsaal No. 8.). Das Bild befand sich auf dem Salon 1738, ist aber der Inschrift nach bereits fünf Jahre früher entstanden. Chardins Bedeutung liegt bekanntlich nicht

sowohl auf Seiten der Komposition, als in dem malerischen Reiz, den er seinen Bildern giebt. Nicht die Körper an sich in möglichster Präcision ihrer linearen und

J·S·chardin
f 1733

farbigen Erscheinung will er uns vorführen, sondern die optische Wirkung darlegen, welche das Menschen und Dinge in jedem Augenblick umflutende Luftbad für jeden einzelnen Teil der Körper hervorbringt. Er strebt dabei keine blosse Tonmalerei im Ganzen, sondern vielmehr eine Fixierung aller Einzelheiten des Lufttones an. So wie er, hat denn auch kein Maler die hygroskopischen Eigenschaften der Haut des frischen Obstes, ihr Leben und Farbenspiel, den feuchten Hauch, der sich auf ihr lagert, geschildert; wie er, wissen wenige die figürlichen Darstellungen stimmungsvoll zu gestalten. Leider besitzen wir in Berlin weder im öffentlichen noch im Privatbesitz eines jener Stillleben, in denen Chardin im vollen XVIII. Jahrhundert als der geistige Erbe der grossen holländischen Stilllebenmaler des XVII. Jahrhunderts erscheint. Wer im Louvre Rembrandts „geschlachtetes Schwein" mit Chardins dortigen Bildern vergleicht, der wird sich des Gedankens nicht erwehren, dass der Künstler dies Werk oder sehr verwandte gekannt haben muss. Und ebenso hat er offenbar Kalf gekannt und studiert. Die Glut der Töne in einzelnen Bildern, namentlich in der Behandlung des frischen Fleisches, hat er von ersterem die breite, flüssig pastose Behandlung, die Fähigkeit, auch in den anspruchslosesten Motiven malerische Probleme zu erkennen und zu lösen, weisen auf den letzteren. — Nicht dem Geiste, aber dem Gegenstande nach geht „die Briefsieglerin" über die Grenzen seiner sonstigen Stoffgebiete hinaus. Statt der Stillleben und Einzelfiguren, oder Hausmütter und Köchinnen in meist kleinerem Format, schildert er hier eine elegante junge Dame in Lebensgrösse, die einen Liebesbrief siegelt, um ihn dem hinter dem Tisch stehenden, das Licht haltenden Diener zu geben. In breiter pastoser Behandlung und einer für ihn auffallend tiefen Farbengebung hat Chardin die Hauptperson und das leise an ihrem Kleide kratzende Windspiel zu fast plastischer Wirkung gestaltet, hat er den seidigen Glast des Stoffes, die lebenswarmen Töne im Fell des Tieres geschildert. Eine Reihe ungeschickter Restaurationen, welche das Bild heut schädigen, würden sich bei vorsichtiger Behandlung leicht entfernen lassen. Schlimmer ist es nach dieser Richtung mit „dem jungen Mann im Hut" bestellt, der, ins Profil gestellt, seinen Zeichenstift spitzt (L. S. No. 43). Er war in demselben Jahre 1738 auf dem Salon und wurde wohl schon damals zusammen mit „der Briefsieglerin" für den Kronprinzen Friedrich erworben. Hier ist der ganze Hintergrund vom Restaurateur in einem trüben festen Grün überstrichen. Der Kopf hat etwas Indifferentes; es stimmt dies aber vortrefflich zu der über die ganze Gestalt gegossenen Lässigkeit. Trotz seiner klaren fast nüchternen Beleuchtung

und der auf weiss gestimmten Behandlung ist das Gemälde doch vorwiegend ein Stimmungsbild, wie ja Chardin überhaupt den Mangel an psychologischer Vertiefung im Einzelnen durch die Schilderung der geistigen Gesammt-Atmosphäre, in der sich seine Gestalten bewegen, zu ersetzen liebt. Meist weiss er diese durch einen Anflug von liebenswürdiger Sentimentalität interessant zu machen. Nach all diesen Richtungen ist das Gemälde dem im Ton kräftiger und wärmer gehaltenen, im Gegenstand ihm aber nahe verwandten Château de cartes (No. 171 der Kollektion Lacaze) überlegen. Ein drittes Bild endlich, „die vom Markt mit ihren Einkäufen heimkehrende Frau" (Langer Saal No. 39) führt in das Gebiet jener Einzelfiguren von Köchinnen, was Chardin vielfach variiert hat. Im Jahre 1769 war ein Gemälde dieses Gegenstandes auf dem Salon, ob es aber das unsere ist, vermag ich nicht zu sagen, da sich ein zweites Exemplar des Bildes im Louvre befindet (No. 724); es trägt die Bezeichnung Chardin 1739. Das ursprüngliche Original aber ist unser Bild, wie die Inschrift „chardin 1738" auf demselben beweist; nur hat es in vielen Teilen durch die Hand des Restaurators gelitten, vor allen Dingen viel von der duftigen Leichtigkeit Chardins verloren. Schlimmer aber noch als diesem Werke hat derselbe Restaurator dem Gegenstück zu ihm, der „Rübenputzerin" (Langer Saal No. 37) mitgespielt. Dies Bild ist so sehr übermalt und dadurch so schwer im Ton geworden, dass man es auf der Ausstellung allgemein für eine alte Kopie nach Chardin ansah, während eine genaue Untersuchung in vollem Lichte unter den trüben Lasuren deutlich die Arbeit des Meisters erkennen liess, und zwar ein Werk von hohem Reiz namentlich in den Nebensachen. Es ist nur „chardin" bezeichnet ohne Angabe des Jahres.

R. DOHME.



DRUCK D. REICHSDRUCKEREI.



G. Eilers fec

DRUCK D. REICHSDRUCKEREI



Gem. v. Watteau — *Heliogr. d. Reichsdruckerei*

DRUCK D. REICHSDRUCKEREI.



JAHRBUCH D. K. PREUSS. KUNSTSAMML. 1883

DRUCK V. O. FELSING.



Gem v Herry de Bles

Gest v W Rohr

ENTHAUPTUNG DES JOHANNES.

Galerie Hainauer.

Fr. Felsing gedr


Heliogr. d. Reichsdruckerei.

DRUCK D. REICHSDRUCKEREI



MITTELTEIL VOM ROVERELLA GRABMAL.

LICHTDRUCK DER REICHSDRUCKEREI.



HELIOGR. U. DRUCK D. REICHSDRUCKEREI.



Gem. v. Snyders | Heliogr. d. Reichsdruckerei





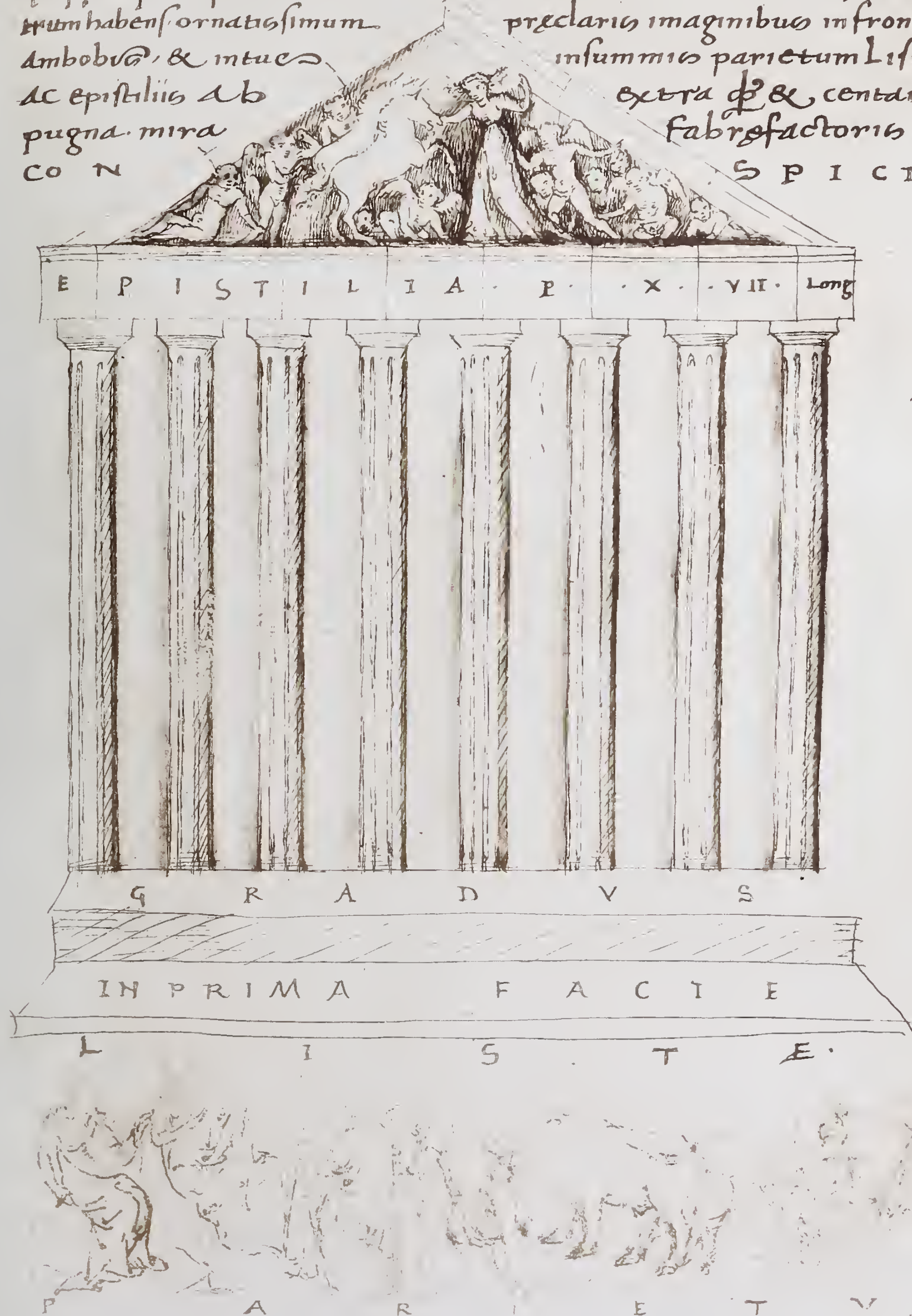


DRUCK DER REICHSDRUCKEREI.



OBERTHEIL DES EHEMALIGEN HOCHALTARS
IN STA. MARIA DEL POPOLO ZU ROM.
(SAKRISTEI).

LICHTDRUCK VON A. FRISCH



PARTHENON-ZEICHNUNG DES CYRIACUS VON ANCONA

LICHTDRUCK DER REICHSDRUCKEREI.



DANTE UND BEATRICE IN DER SPHÄRE DES MONDES

